LA TRADICION CLASICA

I

Gilbert Highet



Lengua y estudios literarios

LA TRADICION CLASICA

Gilbert Highet

¿Qué debe nuestro mundo contemporáneo al mundo de Grecia y Roma? ¿Qué lazo nos une con Homero y Virgilio, con Píndaro y Horacio, con Cicerón y Plutarco? Los hombres del Renacimiento no necesitaban preguntárselo: la atmósfera en que ellos vivían estaba saturada del hálito de la Antigüedad, pues el Renacimiento, en la literatura, no fue en gran parte sino una resurrección del admirable pasado de Grecia y Roma. Pero el hombre moderno, envanecido por sus adelantos técnicos, necesita plantearse esas preguntas. Es lo que hace este libro de Gilbert Highet. Nuestra deuda para con el mundo clásico, el lazo que con él nos une, los bienes espirituales que de él hemos recibido: tales son sus temas.

Ni el griego ni el latín —dice Highet— son lenguas muertas, puesto que, directamente o a través de las traducciones, dicen todavía su mensaje, deleitan, inquietan, conmueven y apasionan todavía a sus lectores. Y, lo que es más importante, los grandes libros griegos y latinos han sido un estímulo y un desafío para los escritores modernos. En la respuesta a ese estímulo, en la tarea de emulación y recreación ha consistido la grandeza de innumerables obras del pasado y de nuestros días: Shakespeare reelabora a Plutarco en *Julio César* y en *Antonio y Cleopatra;* fray Luis de León traduce a Horacio para luego competir con él; Montaigne y Quevedo cosechan a manos llenas en la mies de Seneca; Góngora talla delicada y minuciosamente en su *Polifemo,* un diamante encontrado en Ovidio; Shelley acude a los bucólicos griegos para componer el mejor de sus poemas, el *Adonais;* Anouilh reinterpreta a los trágicos atenienses, como entre nosotros lo hicieron don Miguel de Unamuno y don Alfonso Reyes. Tradición y creación individual: tales son las dos grandes fuerzas que mueven la literatura. Y la tradición clásica ha sido y es una de las más poderosas.

Gilbert Highet traza la historia de esta deuda de las literaturas modernas para con las literaturas clásicas, desde la remota Edad Oscura hasta los tiempos presentes, pasando por la Edad Media, el Renacimiento, la era barroca, la era revolucionaria o romántica y el siglo XIX. Para la versión que ahora se publica el autor ha corregido y adicionado especialmente la edición original, con las referencias más necesarias a las letras españolas y que en ella se echaban de menos.

FONDO DE CULTURA ECONOMICA

GILBERT HIGHET

LA TRADICION CLASICA

Influencias griegas y romanas en la literatura occidental

I



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA
MÉXICO

Primera edición en inglés, 1949
Primera edición en español, 1954
Tercera reimpresión, 1996



Título original:
The Classical Tradition. Greek and Roman Influences on Western Literataure

Carretera Picacho-Ajusco 227; 14200 México, D. F.

ISBN 968-16-2472-6 (Tomo I)
ISBN 968-16-2479-3 (Obra completa)

Impreso en México

Helen, thy beauty is to me
like those Nicean barks of yore,
that gently, o'er a perfumed sea,
the weary, wayworn wanderer bore
to his own native shore.

On desperate seas long wont to roam,
thy hyacinth hair, thy classic face,
thy Naiad airs have brought me home
to the glory that was Greece
and the grandeur that was Rome.

Sección de Lengua y Estudios Literarios

LA TRADICIÓN CLÁSICA

PREFACIO

El presente libro es una ojeada de conjunto a las principales maneras como la influencia griega y latina ha moldeado las literaturas de la Europa occidental y de los Estados Unidos.

Los griegos inventaron casi todos los géneros literarios que nosotros utilizamos: la tragedia y la comedia, la epopeya, la novela y muchos otros. En el curso de sus dos mil años de literatura elaboraron innumerables temas, algunos tan ligeros como "Bebe a mi salud sólo con tus ojos", otros tan poderosos como el viaje del valiente a través del infierno. Después pasaron estos temas y moldes a los romanos, que los desarrollaron y les añadieron mucho de propio.

Cuando cayó el Imperio romano, la civilización sufrió un derrumbe casi total. La literatura y las artes quedaron proscritas, y se ocultaron en zonas extrañas o bajo la protección de la Iglesia. Pocos europeos sabían leer durante la Edad Oscura. Menos aún sabían escribir libros. Pero los que sabían leer y escribir lo hicieron con la ayuda del latín, lengua internacional, mezclando materiales cristianos con el pensamiento griego y romano.

Poco a poco se fueron formando nuevos idiomas. El primero que dejó una extensa y madura literatura propia fué el anglosajón, o antiguo inglés. Después vino el francés; luego el italiano y el español, y después las otras lenguas europeas. Cuando los autores empezaban a escribir en cada uno de estos nuevos vehículos, narraban los sucesos y entonaban los cantares que sus compatriotas conocían. Pero se volvían a Roma y a Grecia en busca de relatos interesantes y no tan conocidos, en busca de ideas nuevas y eficaces.

A medida que estas lenguas maduraban, se volvían constantemente a los griegos y romanos pidiéndoles más educación y más ayuda. Enriquecieron su vocabulario incorporando palabras griegas y romanas, como aún seguimos haciendo: por ejemplo, la palabra *televisión*. Copiaron y adaptaron los recursos estilísticos grecorromanos, maduro fruto de siglos de experiencia. Aprendieron historias y leyendas famosas, como el asesinato de César o la maldición de Edipo. Comprendieron las verdaderas capacidades de la poesía dramática, y captaron plenamente el significado de la tragedia y de la comedia. Sus escritores se esforzaron por reencarnar en sí mismos a los autores griegos y romanos. Las

naciones encontraron inspiración para realizar grandes movimientos políticos (como la Revolución francesa) en Grecia y en Roma.

Este proceso de educación mediante la imitación de la literatura grecorromana, emulando sus conquistas y adaptando sus temas y sus paradigmas, se ha venido prosiguiendo desde que se formaron nuestras lenguas modernas. Su historia traza una línea continua, si bien bastante quebrada, desde el año 700 antes de nuestra era hasta el año 1953. Un solo libro no puede dar una descripción completa del proceso. No existe siquiera, que yo sepa, una ojeada general. La presente obra se esfuerza por ser esa ojeada de conjunto.

Hay muchos libros que tratan de fases determinadas del proceso. Estudian la influencia clásica sobre los escritores de un país en particular, o durante un período concreto; o describen la cambiante fortuna de un autor clásico en los tiempos modernos, mostrando cómo se le olvidó durante la Edad Media, cómo se le redescubrió y cuánto se le admiró en el Renacimiento, cómo cayó en la sombra durante los siglos XVII y XVIII, y cómo volvió otra vez a la luz, para inspirar a un nuevo grupo de autores, en los siglos XIX y XX. Estas obras son sumamente valiosas, y debo mucho a sus autores.

Sería un labor enorme, verdadera labor de *Sísifo*, compilar una bibliografía de todo este tema. Se necesitaría por lo menos un volumen tan nutrido como el presente. Sin embargo, he mencionado en las notas buen número de libros que me han sido útiles; y he añadido una bibliografía sumaria de los estudios generales más recientes sobre diversas secciones del tema. Tomándolos como punto de partida, sería fácil escoger una ruta, seguir un canal determinado que parezca interesante. Gran parte del territorio sigue aún por explorar.

Muchos de mis amigos y colegas han tenido la gentileza de leer y criticar varias secciones de este libro, y muchos otros me han llamado la atención sobre puntos que yo había pasado por alto. En atención a sus saludables críticas y constructivas sugerencias, deseo expresar mi cálida gratitud a los siguientes: Cyril Bailey; Jean-Albert Bédé; Margarete Bieber; Dino Bigongiari: Wilhelm Braun; Oscar Campbell; James Clifford; D. M. Davin; Elliot V. K. Dobbie; Charles Everett; Otis Fellows; Donald Frame; Horace Friess; W. M. Frohock; Moses Hadas; Alfred Harbage; Henry Hatfield; Werner Jaeger; Ernst Kapp; J. A. Krout; Roger Loomis; Arnaldo Momigliano; Frank Morley; Marjorie Hope Nicolson; Justin O'Brien; Denys Page; R. H.

Phelps; Austin Poole; Colin Roberts; Inez Scott Ryberg; Arthur Schiller; Kenneth Sisam; Herbert Smith; Norman Torrey; LaRue Van Hook; James Wardrop; T. J. Wertenbaker; y Ernest Hunter Wright.

También expreso mi gratitud a varios de mis alumnos que han tenido la bondad de hacerme sugestiones, en particular a Isabel Gaebelein y a William Turner Levy. Debo dar las gracias igualmente al personal de la biblioteca de la Universidad de Columbia, de manera especial a Constance Winchell, Jean Macalister, Charles Claar, Jane Davies, Alice Day, Karl Easton, Olive Johnson, Carl Reed, Lucy Reynolds y Margaret Webb, cuyos expertos conocimientos bibliográficos me han ahorrado muchas horas de búsqueda. Y debo hacer público mi agradecimiento al bibliotecario y al personal de la biblioteca de la Universidad de St. Andrews, que me acogieron con la tradicional hospitalidad escocesa.

A propósito de la versión española, quiero dar las gracias de manera muy especial a la señora María Rosa Lida de Malkiel, de la Universidad de California en Berkeley, que señaló en mi libro ciertas inexactitudes y me mostró la manera de corregirlas; y sobre todo a mi traductor, Antonio Alatorre, que con su vigilancia siempre alerta y su notable conocimiento de la materia me ha prestado una ayuda inapreciable. *(Los párrafos sobre la evolución del castellano, en el capítulo* VI, *se deben a él exclusivamente.)* Es poco común hallar un traductor en quien se unan de ese modo la habilidad y los conocimientos.

Otra deuda, la mayor de todas, es la que reconozco en la dedicatoria.

G. H.

Universidad de Columbia, Nueva York.

NOTA DEL TRADUCTOR

He traducido este libro en colaboración estrecha con su autor, el cual ha aclarado varios pasajes que yo no entendía perfectamente, y ha aceptado algunas de mis sugerencias. Por desgracia, el profesor Highet estuvo muy ocupado, durante los últimos meses, en la preparación de su libro sobre Juvenal; a causa de ello hubo de interrumpirse nuestra correspondencia, y no fué posible someter a su aprobación algunas de las adiciones que he hecho, en particular los ejemplos españoles del capítulo xviii. Fuera de este caso, las adiciones y referencias bibliográficas que se deben a mi iniciativa y que el autor no ha aprobado van entre corchetes.

Salvo indicación en contrario, las traducciones en verso son mías (y pido desde luego perdón por sus fallas). En cuanto a las versiones de poetas griegos y romanos, debo declarar que no he pretendido "trasladar" los metros clásicos al español: simplemente he querido imitar vagamente su ritmo y sonido (por lo demás, es difícil meter en un hendecasílabo castellano el contenido de un hexámetro latino).

A. Alatorre

I

INTRODUCCIÓN

Nuestro mundo moderno es, en muchos aspectos, una continuación del mundo de Grecia y Roma. No en todos sus aspectos: en particular, no lo es en la medicina, en la música, en la industria ni en las ciencias aplicadas. Pero en la mayor parte de nuestras actividades intelectuales y espirituales somos nietos de los romanos y biznietos de los griegos. Otras influencias han contribuído a hacer de nosotros lo que somos; pero el impulso grecorromano fué uno de los más ricos y poderosos. Sin él, nuestra civilización habría sido, no solamente distinta de lo que es, sino también mucho más raquítica y fragmentaria, menos pensadora y más materialista. En realidad, por muchas riquezas que hubiese acumulado, por muchas guerras que hubiese ganado, por muchos inventos que hubiese realizado, sería menos merecedora del nombre de civilización, porque sus conquistas espirituales serían menos grandes.

Los griegos, y a su imitación los romanos, crearon una noble y compleja civilización que floreció a lo largo de un millar de años y que no fué derribada sino después de una larga serie de invasiones y guerras civiles, epidemias, desastres económicos y catástrofes administrativas, morales y religiosas. Pero esa civilización no desapareció por completo. No podía desaparecer así una cosa tan grande y fundada desde hacía tanto tiempo. Una parte de ella sobrevivió, transformada pero no destruída, a lo largo de los siglos de agonía durante los cuales la humanidad edificó lentamente, una vez más, la civilización occidental. Pero otra gran parte quedó sumida bajo oleadas y oleadas de barbarie, obstruída, enterrada y olvidada. Europa se precipitó hacia atrás, más atrás cada vez, hasta llegar casi al estado salvaje.

Cuando la civilización de Occidente empezó a resurgir y a rehacerse, lo hizo en gran medida gracias al redescubrimiento de la cultura de Grecia y Roma, sepultada hasta entonces. Los grandes sistemas de pensamiento, las obras de arte realizadas con profundidad y destreza no perecen a menos que su vehículo material haya sido enteramente destruído. No quedan convertidos en fósiles —pues el fósil no tiene vida y es incapaz de reproducirse—, sino que dondequiera que encuentran un espíritu que los reciba, reviven en él y lo hacen vivir más plenamente.

Lo que sucedió después de la Edad Oscura fué que se redescubrió la civilización clásica, lo cual despertó de nuevo el espíritu de Europa y fué para él un poderoso estímulo, una especie de conversión. Hubo otros factores que contribuyeron a ese despertar, pero ningún otro tuvo un papel tan importante y tan múltiple. Este proceso empezó más o menos en el año 1100 de nuestra era, y, con pausas y retrocesos ocasionales, prosiguió con rapidez cada vez mayor hasta que, entre 1400 y 1600, la Europa occidental hizo suyos los ideales y las artes de la Grecia y la Roma clásicas, los asimiló ansiosamente y, gracias en parte a su imitación, en parte a su adaptación a otros medios y en parte a la creación de un nuevo arte y un nuevo pensamiento bajo el estímulo potente que significaban, fundó la civilización moderna.

El presente libro pretende exponer los rasgos generales de esa historia en un campo solamente: la literatura. Podría presentarse desde muchos otros puntos de vista vitalmente interesantes. En el terreno político, podría hablarse de cómo los griegos fundaron la democracia y estudiaron sus poderes y sus fallas esenciales, de cómo los ideales de la democracia fueron adoptados por la República romana, para revivir después en las constituciones democráticas del mundo moderno, y de cómo gran parte de las ideas que ahora tenemos acerca de los derechos y deberes del ciudadano provienen directamente del pensamiento grecorromano. En el terreno jurídico, sería fácil demostrar cómo las columnas centrales de las legislaciones inglesa y norteamericana, francesa y holandesa, española, italiana e hispanoamericana, y asimismo del derecho canónico o legislación de la Iglesia católica, fueron labradas por los romanos. (Y es poco posible que nosotros las hubiéramos construído, tal como ahora son, sin ninguna ayuda o estímulo de Roma. Nuestra civilización es fértil en ciertas clases de inventos, y particularmente apta para la cònquista de la materia; pero no lo es en otros aspectos. A juzgar por nuestra ineptitud para crear nuevas formas artísticas y nuevos sistemas filosóficos, es sumamente improbable que, sin ayuda de nadie, hubiéramos podido edificar algo que se pudiese parangonar con la firme y grandiosa estructura del derecho romano.) En el terreno de la filosofía y de la religión, del lenguaje, de las ciencias abstractas y de las bellas artes —de manera especial la arquitectura y la escultura— podría demostrarse con la misma facilidad cómo gran parte de las mejores cosas que escribimos, hacemos o pensamos, son adaptación de lo que crearon los romanos y los griegos. Y no hay nada vergonzoso en esto. Por el contrario, lo vergonzoso es

desconocerlo y olvidarlo. En la civilización, lo mismo que en la vida humana, el presente es hijo del pasado. Sólo que en la vida del espíritu nos es dado elegir antepasados y escoger como tales a los mejores.

Sin embargo, el presente libro se ocupará únicamente de la literatura, sin referirse a otros sectores de la vida más que para ilustrar ciertos acontecimientos literarios de importancia. Y con la palabra "literatura" queremos designar los libros escritos en lenguas modernas o en sus antepasadas inmediatas. Aunque el latín se escribió y habló corrientemente en Europa hasta 1860 por lo menos,[1] y aunque el latín es no sólo una lengua europea antigua, sino también moderna —en la cual escribieron algunas de sus mejores obras, si es que no todas, hombres como Milton y Newton, Erasmo y Copérnico, Vives y Suárez, Descartes y Spinoza—, la historia de la literatura latina escrita por autores modernos es tan diferente de la de otras literaturas europeas de nuestra época, que es forzoso hablar de ella separadamente. Por otra parte, el hecho de que el latín haya seguido viviendo durante tanto tiempo como lengua independiente y de que para ciertos usos, como la liturgia católica, continúe vivo aún, es a su vez una prueba más de que la cultura clásica es una parte esencial y activa de nuestra civilización. Y los pensamientos tienen vida más larga que los idiomas.

El Derrumbe de la Civilización Grecorromana

No siempre se tiene ahora una idea justa de la nobleza y de la enorme difusión que tuvo la civilización grecorromana, de cómo mantuvo a las naciones de Europa, del Asia Menor y del Norte de África pacíficas, refinadas, prósperas y felices durante siglos, y de cuántas cosas se perdieron cuando los bárbaros e invasores irrumpieron sobre el Imperio. Fué, desde muchos puntos de vista, algo mejor que nuestra propia civilización tal como era hace muy pocas generaciones, y no sería descabellado decir que fué algo mejor que la cultura de nuestros días. Pero estamos tan habituados a contemplar el espectáculo del progreso humano, que damos por sentado que la cultura moderna es algo mejor que todo cuando la ha precedido. También olvidamos cuán capaces son

[1] El latín fué la lengua oficial para los debates de las legislaturas de Hungría hasta 1840 (A. J. Toynbee. *A study of history*, vol. V, Oxford, 1939, p. 496, nota) y de Polonia hasta más tarde. El último poeta inglés de alguna fama que escribía versos lo mismo en latín que en inglés fué Walter Savage Landor, muerto en 1864 (véase *infra*, vol. II, p. 231).

los hombres de trastornar el movimiento del progreso, y cuán inclinados están a ello; cuántas fuerzas de barbarie perduran, como volcanes en una isla cultivada, poderosamente vivos todavía, capaces no sólo de dañar a la civilización, sino de dejar un abrasador desierto en su lugar.

Cuando el Imperio romano llegó a la cumbre de su poder, el derecho y el orden, la educación y las artes eran cosas difundidas por todas partes, y respetadas casi universalmente. En los primeros siglos de la era cristiana hubo casi demasiada literatura; y son tantas las inscripciones que sobreviven, provenientes de tantas ciudades y aldeas situadas en tantas y tan diversas provincias, que podemos estar seguros de que muchos, si es que no la mayor parte, de los hombres de entonces, sabían leer y escribir.[2] Los analfabetos eran probablemente (como ocurre hoy en los Estados Unidos) los trabajadores más pobres, los inmigrantes menos civilizados, los esclavos o descendientes de esclavos que trabajaban en el campo, y los habitantes de lejanos distritos boscosos y montañosos.

Pero dos o tres generaciones de guerra, de peste y de revoluciones destruyen la cultura con rapidez asombrosa. Entre los bárbaros del Norte que se disputaron el cadáver del Imperio romano, el arte de la escritura era no sólo poco común, sino algo tan raro, que se le tenía en parte por cosa de magia. Las runas —que eran en realidad un alfabeto de los pueblos septentrionales de Europa— podían resucitar a los muertos, hechizar al hombre o a la naturaleza, y hacer invencibles a los guerreros y a los dioses mismos. La palabra *runa* significa 'secreto'. ¿Cuál no sería la barbarie de un pueblo que creía que la finalidad de la escritura era conservar secreta una cosa? De modo semejante, la palabra inglesa *glamour*, que vino a significar 'magia', quiere decir en realidad 'gramática', la facultad de escribir. Durante la Edad Oscura —es decir, hacia el año 600 de nuestra era— la civilización había retrocedido en Occidente casi hasta el mismo

[2] No deja de ser curioso, para quien visita ciertas poblaciones de las antiguas provincias romanas (Turquía o el Norte de África, por ejemplo), encontrarse con que nadie sabe leer ni escribir, excepto algún raro comerciante o funcionario, al paso que gran número de inscripciones griegas y romanas sobrevivientes del Imperio se han utilizado para hacer las paredes o los cimientos de las casas de los campesinos. Las expediciones han hallado papiros de Homero, Demóstenes y Platón —reliquias de lo que un día fueron valiosas bibliotecas— enterrados en el suelo de remotas aldeas egipcias, a orillas del desierto de Sahara, regiones habitadas ahora por campesinos analfabetos. Véase C. H. Roberts. "Los papiros griegos", en *El legado de Egipto*, trad. de J. M. Fernández, Madrid, 1944, pp. 377-425.

punto de donde se había levantado hacia el año 100 antes de Cristo: había llegado a un estado de mayor rudeza y primitivismo que la edad homérica. A lo largo de la *Ilíada* y de la *Odisea* se habla bastante a menudo de señales y símbolos, pero una sola vez se menciona la escritura, y entonces se la describe de manera vaga y siniestra. Así como en el relato bárbaro original los compañeros de Hamlet que fueron enviados a Inglaterra llevaban "letras talladas en madera", así a Belerofonte le dieron unos "signos funestos grabados en tablillas plegadizas", los cuales ordenaban su ejecución.[3] Eran, al igual que las runas, algo extraño y misterioso.

La misma recaída en la barbarie que se manifiesta con este retroceso en las ideas europeas de la escritura puede verse en muchas excavaciones de ruinas romanas realizadas en provincias que se han vuelto a civilizar, como Inglaterra, o que, como la Turquía asiática y el Norte de África, son ahora regiones más bárbaras que como eran bajo los *romanos*. El arqueólogo encuentra las plantas de amplias y cómodas casas de campo, situadas en algún lugar hermoso con vista a un valle o a un río, casas que tenían exquisitas comodidades para la vida, y en que aún hay huellas de gusto artístico, como pisos de mosaicos y fragmentos de esculturas. Todo está en ruinas. Algunas veces es posible descubrir cómo una generación más tardía, aún semicivilizada, estableció sobre ellas un hogar temporal, remendando aquí y allá sin reedificar propiamente. En seguida hay huellas de incendio y destrucción. Y después, nada. El sitio todo está sepultado en la tierra acumulada por el lento sucederse de los siglos, y los árboles se alzan muy por encima de los pisos decorados.[4] Lo que hizo el Renacimiento fué cavar por entre los sedimentos acumulados, y descubrir las bellezas perdidas, para después imitarlas o emularlas. Nosotros hemos continuado su labor y hemos ido más adelante. Pero ahora, en torno nuestro, comienzan a aparecer las primeras ruinas de lo que puede ser una nueva Edad Oscura.

[3] La historia de Hamlet se cuenta por primera vez en los *Gesta Danorum* de Saxo Grammaticus. Respecto a las runas, véase esta obra, III, VI, 16: "Proficiscuntur cum eo bini Fengonis satellites, litteras ligno insculptas (nam id celebre quondam genus chartarum erat) secum gestantes." Sobre Belerofonte véase la *Ilíada*, VI, 168-170.

[4] Hay un hermoso poema anglosajón, *La ruina*, en que se describen los restos de una vieja ciudad romana, en el lugar donde hoy está la ciudad de Bath; su autor no sabía quién había edificado las nobles salas que él veía derribadas por el suelo, pero las admiraba y sentía el *pathos* de su muerte.

La Edad Oscura

La civilización no sucumbió por completo durante la Edad Oscura. ¿Qué parte de ella sobrevivió? Y esto ¿a través de qué canales o transformaciones?

En primer lugar, sobreviven las lenguas del mundo grecorromano. Pero sus fortunas han sido extrañamente distintas.

El griego estaba difundido por todo el Mediterráneo oriental. No era sólo la lengua de Grecia, sino que también se hablaba en Egipto, en Palestina y en otras regiones.[5] Un griego sencillo y coloquial era la lengua común con que se comunicaban entre sí los países del Asia Menor que tenían sus propios idiomas: ésta es la razón de que el Nuevo Testamento se haya escrito en griego.

En la mayor parte de Italia, de la Europa occidental y del Norte de África se hablaba el latín. A su empuje desaparecieron casi por completo los muchos dialectos indígenas y lenguas conquistadas, como el cartaginés, dejando una que otra huella en la vida, y ninguna en la literatura.[6] Sin embargo, en sus años de

[5] Ya en el siglo III antes de nuestra era las Escrituras hebreas se tradujeron al griego para uso de los judíos de Egipto que no entendían el hebreo. Ésta es la versión llamada de los Setenta, porque se cuenta que la hicieron setenta y dos rabinos (véase *infra*, cap. VI, nota 2). S. Lieberman, *Greek in Jewish Palestine*, Nueva York, 1942, ha demostrado el gran poder de infiltración de la lengua griega hasta en la enseñanza rabínica de la propia Palestina.

[6] Los dialectos y lenguas de la parte occidental del Imperio no desaparecieron por completo durante muchas generaciones; por lo demás, no conocemos las etapas de su desaparición. Unas cuantas de estas lenguas, como el vascuence, sobreviven en rincones apartados. Pero lo que importa para el caso es que eran aguas estancadas o corrientes subterráneas, mientras que el ancho río de la civilización fluía a través del latín. A. Meillet expone muy bien todo esto en su *Esquisse d'une histoire de la langua latine*, 3a. ed., París, 1933, p. 230:

Les trouvailles de la Graufesenque ont montré que, au Ier siècle de l'ère chrétienne, la langue d'un atelier de potiers du Sud de la France était encore le gaulois: rien de moins imprévu. Encore au IIIe et au IVe siècle, on sait que le gaulois subsistait dans les campagnes . . . Tout moyen fait défaut pour déterminer quand, au fond des campagnes d'Étrurie, le dernier paysan a parlé l'étrusque; quand, dans les vallées de l'Apennin, le dernier paysan d'Ombrie a parlé l'ombrien: quand, au pied des Alpes, le dernier paysan de Ligurie a parlé le ligure. Un seul fait est sûr: toutes ces langues sont mortes; à partir du moment où se répand le latin, on n'entend plus parler d'aucune; elles se sont éteintes obscurément comme s'est éteint en Prusse, au XVIe siècle, le dernier sujet parlant prussien, comme s'est éteint, sur les bords de l'Elbe, le polabe au XVIIIe siècle, sans qu'on sache quand est mort le dernier sujet parlant polabe, comme s'éteint, comme vient de s'éteindre sans doute, en Poméranie, le dernier sujet parlant slovince.

mayor auge cultural, el Imperio romano no hablaba sólo latín: era bilingüe, pues se servía lo mismo del latín que del griego. Como el griego era una lengua tan flexible, los romanos mismos se servían de ella para la vida social e intelectual. Eran, por supuesto (excepto unos pocos excéntricos), demasiado nacionalistas para abandonar por completo el latín; pero casi todos los romanos de la clase alta durante los últimos años de la República y primeros del Imperio empleaban el griego no sólo en los debates filosóficos y en la práctica literaria, sino también en la conversación social y hasta en la charla amorosa. (El francés tuvo un papel semejante en la corte de Federico el Grande y en la Rusia del siglo XIX. Todavía hay quien conoció a familias nobles de Baviera que nunca hablaban alemán en casa, sino siempre francés.) Así se explica el hecho de que Julio César haya dicho en griego sus últimas palabras, pronunciadas en el momento mismo de su muerte, y de que el emperador Marco Aurelio haya llevado en griego su diario espiritual.[7]

Pero en el siglo IV las dos corrientes de lengua y cultura que habían confluído para producir la civilización clásica grecorromana se apartaron una vez más. El hecho decisivo fué aquí *la división del Imperio romano*. Llegó un momento en que se vió que era imposible administrar y defender el Imperio como una unidad, y en el año 364 de nuestra era se le dividió en dos mitades: un Imperio occidental bajo Valentiniano, con su capital en Milán, y un Imperio oriental bajo su hermano Valente, con su capital en Constantinopla. Desde ese momento, aunque siguió habiendo frecuentes contactos, las diferencias entre el Oriente y el Occidente se fueron haciendo cada vez más grandes. El abismo se ahondó enormemente cuando en 476 el último emperador de Occidente (que llevaba, cosa curiosa, el nombre de Rómulo, fundador legendario de Roma, y de Augústulo, o sea 'pequeño Augusto') fué depuesto, y su poder usurpado por reyes semibárbaros; a partir de ese momento las diferencias fueron haciéndose cada vez más intensas. Después de graves disensiones en los siglos VIII y IX, las Iglesias cristianas quedaron finalmente escindidas

[7] Se dice que César, al ver que Bruto se precipitaba contra él, exclamó: "¿Tú también, hijo mío"? — καὶ σύ, τέκνον; (Suetonio, *Vida de Julio César*, LXXXII, 2). Muchos de los chistes conservados en la obra de Suetonio están en griego coloquial; tanto Marcial como Juvenal deploran que las damas romanas pronuncien en público sus expresiones de cariño en griego, tal como una muchacha de habla inglesa puede decir en nuestros días *chéri;* y hay una curiosa carta de Augusto a su mujer que comienza en latín y sigue en griego para volver de nuevo al latín, dos o tres veces en una misma oración (Suetonio, *Vida del emperador Claudio,* IV).

en 1054, año en que el Papa excomulgó como herejes al patriarca de Constantinopla y a toda la Iglesia ortodoxa oriental. Y el conflicto acabó por convertirse virtualmente en guerra. La ciudad cristiana de Constantinopla fué saqueada en 1204 por los ejércitos cristianos franceses y venecianos de la Cuarta Cruzada, representantes de las tradiciones romanas y católicas de Occidente. El mundo moderno muestra aún huellas profundísimas de esta división entre los Imperios. Los paganos de la Europa occidental y central fueron evangelizados y civilizados por la influencia de la Iglesia de Roma, pero los de Rusia y los Balcanes por Constantinopla. La línea divisoria pasa entre Polonia y Rusia, y se manifiesta en la escritura de estos países. A pesar de que el polaco y el ruso son lenguas estrechamente emparentadas, Polonia (evangelizada a través de Roma en 965) emplea el alfabeto romano, y Rusia (evangelizada a través de Bizancio en 988) emplea el alfabeto griego. Pero los dos modernos emperadores se han dado a sí mismos el nombre de César: Kaiser en Occidente y Czar o Tsar en Oriente.[8]

Ya desde mucho antes del saqueo de Constantinopla el griego se había olvidado en Occidente. En cambio, en el Imperio oriental siguió siendo la lengua oficial hasta la conquista turca de 1453, y una forma adulterada de la lengua persistió, aun bajo la dominación turca, en partes de Grecia propiamente dicha y en las islas de ese rincón del Mediterráneo. Ha sobrevivido hasta nuestros días, y durante mucho tiempo ha llevado el histórico nombre de "romaico", esto es, 'romano', la lengua del Imperio romano. Pero la cultura griega quedó arrancada de las zonas occidentales de Europa durante la Edad Oscura (con excepción de las pocas gotas que se filtraron a través de los canales árabe y judío) y no volvió al Occidente sino varios cientos de

[8] El alfabeto que usan los rusos y otros pueblos eslavos se llama cirílico porque lo inventó San Cirilo (827-869), apóstol de los eslavos, el cual lo basó en el griego tal como se pronunciaba en su tiempo, forjando letras nuevas para los sonidos eslavos que no tenían semejanza con los del griego. Sobre el poder civilizador del cristianismo y la cultura de Bizancio en las naciones eslavas de Oriente véase S. H. Cross, "The results of the conversion of the Slavs from Byzantium", en el *Annuaire de l'Institut de Philologie et d'Histoire Orientales et Slaves,* vol. VII, 1939-44, pp. 71-82. Sobre el cisma de los Imperios y el saqueo de Constantinopla véase Edward Gibbon, *The decline and fall of the Roman empire,* cap. LX. Cf. también Stanislaw Koscialkowski, "Rome and Byzantium in the culture of mediaeval Europe", en *The Bulletin of the Polish Institute of Arts and Sciences in America,* vol. IV, 1945-46, artículo que hace hincapié en el poder y magnificencia de Bizancio como capital del mundo.

años después, a tiempo apenas para salvarse de la mutilación que iban a infligirle en su patria los bárbaros turcos.[9]

El destino de la lengua latina fué diferente y más complejo. El latín sobrevivió, no de una manera, sino de tres maneras distintas.

En primer lugar sobrevivió a través de siete lenguas modernas y gran número de dialectos:

[9] Sobre la extinción del griego en la Europa occidental véase P. Courcelle, *Les lettres grecques en Occident de Macrobe à Cassiodore*, París, 1943; M. Roger, *L'enseignement des lettres classiques d'Ausone à Alcuin*, París, 1905; y G. R. Stephens, *The knowledge of Greek in England in the Middle Ages*, Filadelfia, 1933. El conocimiento del griego desapareció de las provincias de España, Britania y África durante el siglo v (Courcelle, *op. cit.*, p. 390). A San Agustín le fué ya muy difícil aprender griego en África en los primeros años de ese siglo, y después la provincia quedó aislada a causa de las invasiones de los vándalos (*ibid.*, pp. 193 *ss.* y 205 *ss.*). Muchos autores siguen diciendo que la cultura griega sobrevivió en Irlanda durante este período; semejante afirmación es muy difícil de aceptar o de demostrar (véase Roger, *op. cit.*, pp. 268 *ss.*, y Courcelle, p. 390, con la nota de esta página). En la Galia siguió viviendo hasta el siglo VI (Courcelle, pp. 246 *ss.*). En la misma Italia, la tradición de la cultura griega quedó rota primeramente por las invasiones de Alarico, que comenzaron el año 400, revivió en tiempo de los ostrogodos con Boecio y Símaco (acerca de éstos véase *infra*, pp. 70 *ss.*), y luego murió, hacia fines del siglo VI. Sin embargo, la Biblia se había traducido al latín a buena hora: primero a fines del siglo II, en la versión llamada *Itala*, que es la que usa San Agustín, y después por San Jerónimo, nacido en los Balcanes, el cual trabajó, con la ayuda de sabios judíos, hacia fines del siglo IV. Su traducción se conoce ahora con el nombre de Vulgata, la *uolgata lectio* o 'edición popular'. No tuvo al principio una aceptación general, pero la influencia de San Gregorio Magno, papa de 590 a 604, contribuyó a hacer de ella lo que hoy es, la Biblia oficial de la Iglesia católica. (Es curioso pensar que la palabra misma "testamento", en los títulos Viejo Testamento y Nuevo Testamento, es una mala traducción del griego διαθήκη, que significa 'pacto' o 'convenio'.) A fines de la Edad Media, en los siglos XII y XIII, parece que algunos sabios adquirieron conocimientos de griego, por ejemplo Robert Grosseteste y Roger Bacon (cf. S. T. Thomson, *The writings of Robert Grosseteste, bishop of Lincoln*, Cambridge, 1940); pero la tradición de la enseñanza del griego no se restableció en el Occidente hasta la época de Boccaccio. Sobre las relaciones entre griego antiguo y griego moderno y la disputa entre popularizadores y clasicizantes en griego moderno, cf. A. J. Toynbee, *A study of history*, vol. VI, Oxford, 1939, pp. 68*ss.* España fué uno de los principales conductos a través de los cuales volvió a entrar la filosofía aristotélica en la Europa occidental. En el siglo XII, el arzobispo Raimundo de Toledo patrocinó una escuela de traductores que pusieron en latín muchas obras de pensadores árabes y judíos, como Avicena, Algazel e Ibn Gabirol; estas obras eran en gran parte comentarios sobre la filosofía de Aristóteles, o meditaciones inspiradas por ella. En general, sobre los árabes como intermediarios del pensamiento clásico, véase R. Walzer, "Arabic transmission of Greek thought to mediaeval Europe", en *The Bulletin of the John Rylands Library*, vol. XXIX, 1945, pp. 160-183.

español, portugués, francés, italiano, rumano, catalán, provenzal; corso, sardo, romanche, ladino, etc.

Estas lenguas y dialectos se derivaron, no del latín literario que conocemos por los discursos de Cicerón y los poemas de Virgilio, sino de una lengua mucho más sencilla, el latín "básico" hablado por los soldados, comerciantes y colonos. Sin embargo, siguen siendo fundamentalmente latín por su estructura y sentimiento, y a través de las naciones de habla latina se transmitió gran parte de la cultura clásica al resto de la Europa occidental y a América.[10]

Por otra parte, el latín sobrevivió en la Iglesia católica. Aquí su vida fué más complicada. Al principio, el latín hablado y escrito en la Iglesia se mantuvo deliberadamente sencillo y colo-

[10] El latín murió como lengua nacional durante las conquistas bárbaras de los siglos VI y VII. Childeberto I consolidó el dominio franco en Francia en 536; Sisebuto y Suintila el dominio visigótico en España en 612-629; Rotari conquistó las últimas porciones romanas de Lombardía en 650. Estos cambios tuvieron su expresión en la codificación de las leyes de los conquistadores (por ejemplo el código longobardo, en 643) y la composición de historias escritas desde su propio punto de vista (por ejemplo la *Historia de los francos* y la *Historia de los godos, vándalos y suevos*, escritas respectivamente por San Gregorio de Tours y por San Isidoro de Sevilla). Los libros y documentos que nos han llegado de los siglos VI, VII y VIII demuestran que hasta el latín escrito se estaba desintegrando y corrompiendo. Los manuscritos están plagados de groseras erratas de gramática y de ortografía. Los misales dan pruebas de que los sacerdotes que los utilizaban apenas conocían la lengua litúrgica. Una acta de donación de Childeberto I, fechada en 528, tiene construcciones como *pro nos* y *per locis*, y comienzan ya a usarse como simples artículos los pronombres *ille*, *ipse* y *unus*. San Gregorio de Tours, que era obispo, se disculpa constantemente por el mal latín que escribe, y asegura que la mayor parte de sus contemporáneos pueden entender a un rústico hablando su dialecto, pero no a un maestro explicando filosofía: y el papa San Gregorio Magno afirma lisa y llanamente que no le importa si comete bárbaras equivocaciones en su lengua. En esta época comienzan a componerse glosarios, no ya para explicar las palabras difíciles, sino para traducir las palabras latinas comunes y corrientes por otras más sencillas o más "rústicas". Y aparece ya uno de los más infalibles síntomas del comienzo de la Edad Oscura: la frecuencia cada vez mayor del analfabetismo. Desde el siglo V en adelante, la gente empieza a firmar con una X, que significa 'no sé leer ni escribir, pero soy cristiano'. Acerca de todo este particular véase G. Gröber, "Sprachquellen und Wortquellen des lateinischen Wörterbuchs" en el *Archiv für Lateinische Lexicographie*, vol. I, pp. 65 *ss.*, y F. Lot, "À quelle époque a-t-on cessé de parler latin?", en el *Archivum Latinitatis Medii Aevi*, vol. VI, 1931, pp. 97 *ss.*

No obstante, el nacimiento de las lenguas modernas de la Europa occidental se retardó muchísimo a causa de la superioridad del latín como lengua culta, a causa de la autoridad y conveniencia del latín eclesiástico y del latín jurídico y sobre todo, tal vez, a causa de la inestabilidad de las condiciones políticas de la Edad Oscura, que hacían muy difícil para cualquier dialecto

quial, para acomodarse así a la lengua sencilla de las gentes de habla latina que eran los miembros de sus congregaciones. La Biblia se tradujo a este latín sencillo con el expreso propósito de que fuera "comprendida por el pueblo". Muchos de los Padres de la Iglesia afirman repetidas veces que no se preocupan en absoluto de la belleza clásica de lengua y estilo, que no se preocupan siquiera de la gramática. Lo único que quieren es que *todos* sean capaces de entender los evangelios y sus sermones. (Por ejemplo, el luchador Gregorio I, papa de 590 a 604, se opuso terminantemente a la enseñanza de los clásicos, y llegó a decir que el latín coloquial e incorrecto que él hablaba y escribía era la única lengua apta para la enseñanza de la doctrina cristiana. La regla monástica compuesta para la orden de San Benito hacia el año 530 es uno de nuestros mejores documentos para

---

local conquistar a sus competidores. En francés, el documento más antiguo es el texto de los Juramentos de Estrasburgo del año 842; pero cuando Roger Bacon viajó por Francia en 1260, observó que muchos de los habitantes no podían entender el dialecto de sus vecinos. Los primeros documentos literarios del habla que vino a constituir después el caudal más importante del francés moderno datan del siglo x, y el primer poema extenso es el *Alexis*, de hacia 1040. En 1520 el Rey dispuso que la lengua oficial fuera el francés, que desde entonces sustituyó al latín en las actas y documentos. El monumento más antiguo del italiano es una breve cantilena fechada aproximadamente en 1150. La magnífica obra de Dante fijó el dialecto florentino como lengua literaria, en una forma que perdura con pocos cambios hasta nuestros días, aunque todavía se hablan y aun se imprimen otros dialectos italianos. Los dialectos románicos de la Península ibérica se desarrollaron en contacto con la lengua árabe de los invasores sarracenos. Los primeros documentos escritos en algo que se asemeja al castellano moderno datan del siglo x, y la primera gran obra literaria es el *Cantar de mio Cid*, que ostenta en su título mismo la influencia árabe (Cid corresponde al árabe *Sayyid* 'señor'), y cuya fecha es aproximadamente 1140. El castellano triunfó oficialmente sobre los otros dialectos en las cortes de Fernando III el Santo y de su hijo Alfonso X el Sabio, y penetró en Italia con los ejércitos españoles: en el italiano moderno aparecen todavía sus huellas. Los dialectos alemanes estuvieron durante mucho tiempo en confusa competencia, de modo que no llegó a elaborarse una lengua literaria única. Parece asimismo que el latín se empleaba para fines culturales mucho más exclusivamente que en los países occidentales; por otra parte, había menos contacto entre los hombres educados y el pueblo llano. El alemán se utiliza en los documentos desde mediados del siglo XIII. La fecha que se suele asignar para el nacimiento del alemán moderno es la de la traducción de la Biblia por Lutero (1522-1534); pero sus adversarios de los estados católicos, y ciertos grupos que hablaban otros dialectos, se negaron a aceptar aquella norma, de modo que la unificación de la lengua alemana no vino a realizarse hasta los siglos XVIII y XIX. El dialecto que Lutero eligió era el que se hablaba en la cancillería del Duque de Sajonia.

saber cómo eran el vocabulario y la gramática del latín coloquial tardío.)[11]

Pero, a medida que continuaban las invasiones bárbaras, a medida que las provincias del Imperio se iban dividiendo en nuevos reinos y comenzaban a vivir independientemente unas de otras, este mismo latín vulgar se iba dividiendo por regiones y dando lugar poco a poco a los idiomas y dialectos diferentes que mencionamos antes, los cuales se desarrollaron de ese modo en distintas direcciones, a partir del latín sencillo de la Biblia y de la Iglesia. Al llegar este momento, se presentó a la Iglesia uno de los dilemas más graves de su historia: tenía que decidir si la Biblia, el misal y los demás libros litúrgicos debían traducirse de nuevo a las varias lenguas de la cristiandad occidental, o si todos esos libros debían dejarse en el latín original, que, aunque sencillo al principio, estaba haciéndose ahora una lengua muerta, una lengua olvidada que había que estudiar. Para no romper la unidad, se decidió por la segunda alternativa: y así el latín de la Vulgata, que en un tiempo se había empleado deliberadamente para hacer inteligible a todos la enseñanza de la Iglesia, vino a transformarse en una lengua oscura y culta. El monje irlandés, el clérigo francés, que habían mamado su antiguo irlandés o su primitivo *patois* francés, y que luego tenían que aprender el latín eclesiástico por las necesidades de su estado, encontraban, por consiguiente, mucho más difícil y enredado aprender el latín clásico, que era más complejo, tenía un vocabulario distinto y hasta obedecía a una gramática diferente. Pocos eclesiásticos lo hacían; y, por supuesto, hubo siempre dentro de la Iglesia una fuerte oposición contra todo estudio de la civilización clásica, porque era obra de un mundo corrompido, pagano, muerto y condenado.

Con todo, la lengua y la literatura latinas clásicas sobrevivieron en las bibliotecas y escuelas eclesiásticas. Los monjes conservaron y copiaron muchos manuscritos, tarea impuesta por la disciplina monástica. Y a los estudiantes avanzados se les enseñaban ciertos autores, que eran comentados por doctos maestros. Pero muchos, muchísimos otros autores se perdieron, en todo o en parte, para

[11] Algunos de los propagandistas cristianos, como Lactancio y Minucio Félix, escriben un elegante latín clásico. Otros, como Tertuliano y San Cipriano, se apartan deliberadamente de lo clásico: aunque no escriben un latín "vulgar", emplean un lenguaje nuevo y revolucionario, correspondiente a su nuevo y revolucionario mensaje. Pero la mayoría de los escritores de la Iglesia primitiva simplifican su vocabulario y su sintaxis cuando se dirigen al pueblo.

siempre. Era mucho más fácil que sobrevivieran los autores cristianos que los autores paganos. Era mucho más fácil que sobrevivieran los autores ricos en informaciones que los que sólo manifiestan emociones personales. Por eso poseemos aún las obras de muchos geógrafos y compiladores sin importancia, y en cambio poquísimo de la poesía lírica y dramática, a pesar de que en el mundo grecorromano, en su época de máximo esplendor, se estimaba en mucho más la poesía pura que los resúmenes enciclopédicos. Era fácil que sobrevivieran los críticos de las costumbres, pero no los autores inmorales: por eso sobrevivió el satírico Juvenal, y Horacio sobrevivió principalmente como poeta satírico, y en cambio los poemas de Catulo nos han llegado a través de un solo manuscrito, conservado en su ciudad natal de Verona, y la obra de Petronio quedó prácticamente perdida para siempre.[12]

Además, los letrados de la Edad Oscura se sentían más inclinados a leer y copiar los autores más cercanos a ellos en el tiempo. En nuestros días somos capaces, por decir así, de contemplar la civilización clásica de una sola ojeada, como un aviador que vuela por encima de una cordillera. Pero en el siglo VI o en el siglo IX los letrados eran como los alpinistas que ven los picos más cercanos enormes e imponentes, mientras que las montañas más alejadas, aunque más altas, se esfuman en una relativa penumbra. Por eso consagraban gran parte de su tiempo y de sus energías a autores que carecen relativamente de importancia, pero que habían vivido en tiempos más cercanos a los suyos.

El segundo gran canal que favoreció la supervivencia de la cultura clásica durante la Edad Oscura fué la religión. Aunque los orígenes del cristianismo fueron judíos, la Iglesia occidental y la Iglesia oriental incorporaron y conciliaron con él otras ideas no exclusivamente hebreas. Por ejemplo, los primeros adeptos fundieron con la doctrina cristiana ciertos elementos folklóricos. El nacimiento del niño que anunciaría una nueva edad de paz y de bienaventuranza era un sueño de la humanidad, no sólo en Palestina, sino en todo el mundo mediterráneo, durante los últimos siglos de la era pagana. El tema aparece en un célebre y hermoso poema escrito por Virgilio en su juventud, cuarenta

[12] La parte mayor y más importante de los *Satirica* de Petronio se descubrió muy tardíamente —en 1650— en el puertecito dálmata de Trogir; o quizá se le redescubrió, si es cierto que se había encontrado ya durante el Renacimiento el manuscrito, y que éste fué robado a su propietario, escondido y perdido (cf. A. C. Clark en *The Classical Review*, XXII, 1908, pp. 178 *ss*.).

años antes del nacimiento de Cristo:[13] el relato que se lee en los dos primeros capítulos del Evangelio de San Mateo tiene escasa relación con la vida y la enseñanza reales de Cristo, y falta en los demás evangelios. En seguida, un poco más tarde, se añadió la filosofía griega. La enseñanza misma de Jesús no es fácil de colocar dentro de ningún sistema filosófico determinado; pero el fin que tuvo Dios al enviarlo, la existencia de las divinidades paganas, la posición del cristianismo dentro del Estado y otros temas análogos fueron debatidos, tanto por los adversarios como por los defensores del cristianismo, desde un punto de vista filosófico. El propio San Agustín, en sus *Confesiones,* dice claramente que el *Hortensio* de Cicerón, libro que era una introducción a la filosofía, fué lo que encaminó su espíritu a la religión y al cristianismo.[14] A través de sus obras, y de las obras de otros muchos Padres de la Iglesia, la filosofía clásica se mantuvo viva, convertida al servicio del cristianismo, y mediante ellas se transmitió hasta los tiempos modernos.[15]

Todavía más importante que la transmisión de la filosofía clásica fué la supervivencia, a través de la Iglesia, del derecho romano y del sentido político de Roma. Aun después de quedar disuelto el Imperio romano y de sucederle los reinos bárbaros, la Iglesia occidental conservó para su uso el derecho romano.

[13] Virgilio, *Bucólica IV.* Sobre este poema véase *infra,* p. 122, y vol. II, pp. 196-197 y 337. Cf., sobre todo este tema, el libro de E. Nordern, *Die Geburt des Kindes,* Leipzig, 1924.

[14] San Agustín, *Confesiones,* III, IV. Sobre la influencia de Cicerón en la primitiva Iglesia cristiana véase E. Zielinski, *Cicero im Wandel der Jahrhunderte,* 2ª ed., Leipzig, 1912, caps. VII y VIII. En *A study of history, op. cit.,* vol. V, p. 583, nota, A. J. Toynbee llega incluso a insinuar que la descripción de las prácticas comunistas de los primeros cristianos en los *Hechos de los Apóstoles,* IV, 32-35, está exagerada, y que se funda en fin de cuentas en Platón, *República,* V, 462 c.

[15] El período vital de síntesis de la filosofía grecorromana con el pensamiento cristiano fué el siglo IV. Entonces fué cuando cristianos como San Agustín y San Jerónimo, al adoptar cuanto hallaron de utilizable en la tradición de cultura grecorromana, y al darle nueva vida desde su propia fuente de energía espiritual, dejaron muy atrás, en vigor y profundidad, a sus coetáneos paganos. La síntesis, a pesar de la oposición, siguió ejerciendo su influencia creadora a lo largo de la Edad Oscura y de la Edad Media. Sobre la ingenuidad primitiva de los escritores cristianos, el profesor Werner Jaeger, de la Universidad de Harvard, me escribe lo siguiente: "The love of simplicity in the Church Fathers is often only a traditional Christian attitude, and the sophisticated style in which they actually write proves that it is a concession which they had to make, just as nowadays the most fastidious aesthete starts with a bow to the 'common man'." Véase también la conferencia de Jaeger, *Humanism and theology,* Marquette University, Milwaukee, Wis., 1943, pp. 23-24.

Esto está claramente formulado en una vieja ley germánica del siglo VI, y aunque la regla tuvo una evolución, se mantuvo en realidad sin muchos cambios.[16] El derecho canónico de la Iglesia, fruto del gran monumento civilizador de la jurisprudencia romana, conservó, aun a lo largo de la Edad Oscura, no sólo los métodos y principios del derecho romano, sino también el concepto fundamental de que el derecho es la expresión concreta y perdurable de lo justo, que no puede alterarse sino con gran precaución, y que está siempre muy por encima de cualquier individuo o grupo. Éste es un concepto mucho más eficaz en la Europa occidental, en el continente americano y en el mundo de habla inglesa que en cualesquiera otros lugares del planeta, y a Roma es a quien se lo debemos.

El sentido político romano, sobre todo tal como se trasmitió a la Iglesia, pero también tal como revivió en monarcas como Carlomagno, fué lo que impidió que la Europa occidental degenerara en un desorden balcánico. Aunque Roma no fué la ciudad en que nació o comenzó a hacerse poderoso el cristianismo, aunque un sabio romano de fines del primer siglo de nuestra era no conocía prácticamente nada del cristianismo, doctrina que sólo encontraba en el Asia Menor,[17] sentimos instintivamente que un traslado de la sede de la Iglesia católica de Roma a Jerusalén hubiera significado la destrucción de un valor importante. Y, a pesar de que el catolicismo está arraigado ahora mucho más firmemente en la América hispánica que en Europa, sería más impropio aún cambiar el centro de la Iglesia a Buenos Aires o a Río de Janeiro. San Pablo fué el primero que vió esto: pues,

[16] Esta regla se concreta en la frase *Ecclesia uiuit lege Romana.* O. Cassola, en *La recezione del diritto civile nel diritto canonico,* Tortona, 1941, p. 5, afirma que donde primero aparece esa frase es en la Lex Ribuaria, tit. LVIII, 1: "et episcopus archidiacono iubeat, ut ei tabulas secundum legem Romanam, quam ecclesia uiuit, scribere faciunt." Cf. también sobre el particular H. O. Taylor, *The classical heritage of the Middle Ages,* 3ª ed., Nueva York, 1911, y P. Hinschius, "Geschichte und Quellen des kanonischen Rechts", en la *Encyclopädie der Rechtswissenschaft* de von Holtzendorff, 5ª ed., Berlín, 1890, vol. I. La existencia del derecho romano en Italia fué continua a lo largo de la Edad Oscura. Su estudio revivió durante la Edad Media, y la Iglesia se propuso sistematizarlo. En el siglo XI se descubrió el célebre manuscrito florentino del *Digesto* de Justiniano (codificación del derecho imperial romano hecha en el siglo VI), que tuvo fecunda influencia sobre el sistema jurídico de la Iglesia. Graciano, monje de Bolonia, concluyó la codificación del derecho canónico hacia el año 1140. Cf. G. Le Bras, "Derecho canónico", en *El legado de la Edad Media,* trad. J. M. Fernández, Madrid, 1944, pp. 424-476.

[17] Plinio el Joven, *Epistolae ad Traianum,* XCVII.

como observa Spengler,[18] no se dirigió a las ciudades orientales de Edesa y Ctesifonte, sino a Corinto y a Atenas, y de allí a Roma. La Iglesia católica es la descendiente espiritual del Imperio romano. La línea sucesoria fué señalada hace mucho tiempo por San Agustín en su *Ciudad de Dios,* y volvió a ser proclamada por Dante. No pudo haber sido de otra manera. Hasta la distribución geográfica del poder de la Iglesia (si se prescinde del Nuevo Mundo) ofrece estrecha semejanza con la geografía del Imperio romano; y la Iglesia, con su organización perfecta, con su cabeza única sobre la tierra, su senado de setenta "príncipes de la Iglesia", sus provincias pacíficas bajo administradores delegados y sus fuerzas expedicionarias en territorios rebeldes o no conquistados *(in partibus infidelium),* su experiencia y habilidad diplomáticas, sus inmensas riquezas y su incansable perseverancia, es no sólo paralela por su estructura al Imperio, sino también el único sistema internacional continuamente eficaz que puede parangonarse con el sistema creado por Roma.[19]

Y por último, cierto conocimiento de la historia y los mitos de Grecia y Roma sobrevivió a través de la Edad Oscura, aunque casi siempre en una forma extrañamente mutilada y compendiada. Muchos de los hombres de esa época, la mayor parte tal vez, carecían del sentido de la perspectiva histórica. Así como los pintores primitivos mezclan en un solo cuadro escenas distantes unas de otras en el tiempo, o dibujan en un mismo plano, no diferenciadas más que por el tamaño, figuras que pertenecen en realidad a niveles distintos de perspectiva, así los hombres de la

[18] Oswald Spengler, *La decadencia de Occidente,* 2ª parte, cap. VII, § 7.

[19] No hay que olvidar que, después de la escisión de los Imperios, el Imperio romano siguió viviendo en el Oriente, con su capital en Constantinopla, a lo largo de casi un milenio después de la caída del Imperio occidental. E. Bach, "Imperium Romanum", en *Classica et Mediaevalia,* vol. VIII, 1945, pp. 1-2, demuestra que todavía en el siglo XII el emperador bizantino seguía considerándose el único gobernante legítimo del mundo, el heredero de Roma. J. B. Bury, en la *Encyclopaedia Britannica* (ed. de 1946), artículo "Roman Empire, Later", observa que la diplomacia moderna es otra reliquia de Roma, puesto que la diplomacia romana continuó en el Imperio bizantino y se trasmitió a través de él a la república de Venecia, de donde se difundió por todo el Occidente; pero no cabe duda de que la Iglesia católica conservó también gran parte de la tradición diplomática romana. Hay que recordar asimismo que la Iglesia cristiana, como el Imperio, se divide en una mitad oriental y una mitad occidental. De ahí que la Iglesia ortodoxa griega pueda reivindicar el título de heredera del Imperio romano, título comparable al de la Iglesia romana; pero esa Iglesia se ha visto gravemente debilitada durante los últimos quinientos años por el hecho de que primero Constantinopla y después Moscú quedaron bajo el poder de gobiernos no cristianos.

Edad Oscura confundían el pasado inmediato con el remoto, y lo histórico con lo fabuloso. Un buen ejemplo no literario de esto es la célebre Arca de Franks, cofrecito que un artífice anglosajón talló en hueso de ballena hacia el siglo VIII de nuestra era.[20] Las figuras que hay en ella representan seis escenas heroicas distintas, que pertenecen por lo menos a tres edades muy alejadas entre sí:

Rómulo, Remo y dos lobos (hacia 800 a. C.);
la adoración de los Magos;
la conquista de Jerusalén por los romanos (70 d. C.);
la historia de Weland y Beadohilda (hacia 400 d. C.?);
un mito desconocido, así como una inscripción que habla de la ballena misma.

Evidentemente, el artista no percibía el largo corredor, con su extremo a mil quinientos años de distancia, en el cual tenían su lugar estas aventuras de diferentes orígenes y especies. No veía más que una sola unidad, el Pasado Heroico; pero una parte de ese pasado pertenecía a la cultura grecorromana. Esta idea simplista de la historia se fué haciendo más ordenada y compleja a medida que la Edad Oscura se fué civilizando, para encontrar por fin su más alta manifestación en el gran desfile de la historia que Dante llamó su *Comedia*.

La Edad Media

En la Europa occidental casi no hubo civilización alguna durante la Edad Oscura. Aquí y allá había grandes hombres, instituciones elevadas, obras hermosas y sabias; pero la masa del pueblo estaba desarmada lo mismo contra la naturaleza que contra sus opresores, los bárbaros que irrumpían, los criminales errabundos y los nobles dominantes. El mismo aspecto físico de Europa era terrible: un continente de ruinas y selvas, con alguna ruda fortificación aquí y allá, aldeas miserables y caseríos diseminados, unidos por unos caminos espantosos, entre los cuales se extendían enormes zonas boscosas donde la tierra y sus habitantes eran

[20] Hay una excelente descripción del Arca de Franks, con una fotografía, en la edición de *The Anglo-Saxon minor poems* por E. V. K. Dobbie, Nueva York, 1942, prefacio, pp. CXXV *ss.* (Por cierto que el objeto que Weland está dando a Beadohilda es evidentemente la copa con que la envenenó.) Véase también W. P. Ker, *Epic and romance*, 2ª ed., Londres, 1908, pp. 48 *ss.*, y *The Cambridge history of English literature*, Cambridge, 1920, vol. I, p. 13.

casi tan salvajes como en el corazón de África. En contraste con esa barbarie lóbrega y casi estática, la Edad Media representa el progreso gradual, constante y laborioso de la civilización, y el Renacimiento una expansión súbita y explosiva que echó abajo o empujó hacia afuera las fronteras de espacio, tiempo y pensamiento con rapidez inaudita y vertiginosa.

Gran parte del progreso de la Edad Media se realizó en el campo de la educación, y uno de sus caracteres principales fué que se extendió y se ahondó el conocimiento de las ideas, las lenguas y las literaturas de la época clásica.

Entonces se fundaron o se reorientaron organizaciones consagradas al estudio de los clásicos. Aparecieron las universidades, como luces de una calle que van encendiéndose una tras otra después de un oscurecimiento: Salerno, la primera, y Bolonia, París, Oxford, Cambridge, Montpellier, Salamanca, Praga, Cracovia, Viena, Heidelberg, St. Andrews; y después escuelas como Eton y Winchester. Estas universidades no eran instituciones eclesiásticas, a pesar de que sus catedráticos y la mayor parte de sus estudiantes eran hombres de iglesia. Eran escuelas avanzadas más bien que seminarios religiosos, y desde su fundación tuvieron estudiantes que se ocuparon en materias distintas de la teología o el derecho canónico. Estaban consagradas, no a la lengua y a la literatura tal como ahora entendemos estos términos, sino a la filosofía: y filosofía significaba la filosofía griega de Aristóteles, aunque ésta les hubiese llegado extrañamente transformada después de recorrer un tortuoso camino.

Al mismo tiempo se elevaba el nivel de los estudios dentro de ciertas órdenes monásticas. Los benedictinos en particular crearon una tradición de erudición y de sensibilidad estética que aún perdura: muchos de nuestros más hermosos manuscritos medievales de los clásicos se escribieron para las bibliotecas benedictinas o se conservaron en ellas.

Estas actividades sabias se estimulaban por medio de la correspondencia y aún más por medio de los viajes. Los hombres de la Edad Media eran grandes viajeros. Pensemos en los peregrinos de Cantórbery como tipos de la gente que se desvivía por andar en romerías, y recordemos los viajes hechos antes por el Caballero, que había estado en el Sur de España, en Rusia, en el Norte de África y en Turquía, y por la Comadre de Bath, que había estado tres veces en Jerusalén y que había visitado Colonia y Santiago de Compostela. La gente de entonces viajaba relativamente más que la de ahora por motivos de educación. El extraño grupo cosmopolita de los "escolares errantes", con sus ingenios agudizados por

los viajes y los certámenes, desempeñó un papel notabilísimo en el auge del conocimiento general de los clásicos.[21] Ellos hicieron subir el nivel de las discusiones filosóficas, y con sus debates, certámenes y críticas contribuyeron a preparar el camino para la erudición moderna. Todos ellos, por supuesto, hablaban latín, y de ordinario nada más que latín. Discutían, se escribían cartas unos a otros, pronunciaban discursos, hacían chistes y componían sátiras, todo ello en latín. No era éste un idioma muerto, sino un habla viva. Era la lengua internacional de la Edad Media, no sólo para el debate filosófico, sino también para la ciencia, la diplomacia y la conversación refinada. (Toynbee se equivoca lamentablemente al afirmar que esta lengua internacional era descendiente directa del latín vulgar que se hablaba en los barrios bajos de Roma.[22] Las verdaderas descendientes del latín vulgar son las modernas lenguas romances. El latín internacional fué una continuación directa del latín clásico, aprendido a través de una constante tradición de intercambio culto, a lo sumo con alguna influencia del bajo latín, recibida por los escritos de la Iglesia primitiva.)

Actualmente nos parece difícil a muchos de nosotros comprender por qué todo hombre inteligente de los siglos XII, XIII o XIV tenía que hablar latín y escribir sus libros en latín, siendo así que disponían ya de una lengua propia. Instintivamente calificamos esto de "reaccionario". La razón de ello es que en esa época no se planteaba la elección entre el latín y una gran lengua moderna como el español o el inglés, sino entre el latín y algún pequeño dialecto que, además de ser mucho menos rico, mucho menos flexible, mucho menos refinado en sus matices, se hablaba en una superficie mucho más reducida que el latín. Si un filósofo medieval quería escribir un libro acerca de Dios, ni una sola lengua europea de entonces hubiera podido suministrarle palabras y esquemas verbales suficientes para hacerlo, y en muy pocas tendría lectores que fueran algo más que los habitantes de su parroquia. Por añadidura, pocos de los dialectos habían llegado a ponerse por escrito, de manera que su ortografía y su sintaxis constituían para él una nueva dificultad que vencer si quería expresar sus pensamientos. Entenderemos mejor esto si consideramos un paralelo moderno. Supongamos que un inteligente indígena de Curaçao, en las Indias Occidentales Holandesas, quisiera escribir una novela acerca de la vida de su pueblo. Sería muy apropiado que la escribiera en papiamento, que es el habla

[21] Es casi superfluo recomendar el precioso libro de Helen Waddell, *The wandering scholars*, 7ª ed., Londres, 1934.

[22] A. J. Toynbee, *A study of history*, *op. cit.*, vol. V, pp. 495-496.

de la región; pero entonces le resultaría muy difícil escribir algo que pasara del mero diálogo y de las descripciones más elementales. Y además nadie leería su libro, fuera de Curaçao, mientras no se tradujera al holandés, al inglés, al español, o a alguna de las *lenguas de cultura*. Lo mismo ocurriría si fuera un indio que escribiera en tarasco o en tupí-guaraní, o un natural de la Suiza oriental que escribiera en romanche, o un criollo de Nueva Orleáns que escribiera en gombó,[23] o un vasco o un napolitano o un finlandés que escribieran en su habla materna. La razón de esto es que las lenguas y dialectos regionales son útiles para el grupo de gente que los habla, para la vida diaria y para sus canciones y relatos tradicionales, pero sólo las grandes lenguas pueden emplearse para los fines más elevados de comunicación de las ideas y de difusión de los conocimientos a través del mundo civilizado.[24]

Por otra parte, en la Edad Media se leyeron ya mejores libros. Durante la Edad Oscura los lectores habían consagrado gran atención a autores relativamente tardíos y sin importancia. La Edad Media comenzó a corregir esta actitud. Los manuscritos de los grandes autores clásicos, en la medida en que se les conocía, empezaron a multiplicarse. Se agrandaron y se sistematizaron las bibliotecas en abadías, conventos y universidades. Y —señal infalible de actividad intelectual— se hicieron mucho más frecuentes y mucho mejores las traducciones del latín a las lenguas vulgares.

Sin embargo, el griego siguió siendo casi terreno vedado. Repetidas veces nos encontramos con que el copista medieval que escribe latín correctamente y con hermosa letra, se interrumpe cuando llega a una frase griega: copia unos garabatos ininteligibles o pone una notita en que tristemente confiesa: "Como estaba esto en griego, era imposible de leer". La división de los Imperios fué casi completa. En latín hay una ininterrumpida línea de sucesión intelectual desde la Roma antigua hasta nuestros días: relación remota, pero ininterrumpida. Aprendemos latín de alguien que lo aprendió de otro . . . cuyo antepasado en la educación fué un romano. Pero el conocimiento del griego en la Europa occidental murió casi del todo durante la Edad Oscura; los pocos islotes de

[23] Acerca del gombó véase el estudio de E. L. Tinker, "Gombo: the Creole dialect of Louisiana", en los *Proceedings of the American Antiquarian Society*, abril de 1935. Hay en este dialecto criollo gran número de encantadoras canciones y fábulas, algunas sátiras y varias deliciosas recetas, pero esto es casi todo.

[24] Esto explica por qué los chinos se sirven oficialmente del mandarín: existen tantos dialectos provinciales en ese inmenso país, ininteligibles para los habitantes de la región vecina, que se necesita algún vehículo portador de *toda* la cultura china.

griego hablado que permanecieron en Occidente quedaban fuera de las corrientes principales de la cultura. Era casi tan difícil pasar más allá del latín clásico y llegar al griego clásico como sería para nosotros reconstruir la lengua de los incas. El conocimiento del hebreo y del árabe era quizá más común que el del griego. Se leía a Aristóteles, no en la lengua en que él escribió, sino en traducciones latinas, hechas algunas por Boecio a raíz de la caída del Imperio, escritas otras por judíos que las retraducían de las versiones árabes (traducidas a su vez de las versiones siríacas), realizadas otras bajo la dirección de Santo Tomás de Aquino. Todas estas traducciones fueron un elemento valioso para la reeducación general de Europa. Dante, cuya erudición era bastante extensa, no parece haber conocido más de una o dos palabras de griego. Ahora que ambas lenguas están igualmente muertas, los estudiantes que se disponen a aprender una de ellas empiezan siempre con el latín: esto es una supervivencia del programa de estudios de las escuelas medievales y, en última instancia, resultado de la división de los Imperios.

Sin embargo, el conocimiento del latín se iba extendiendo y mejorando constantemente. Esto trajo como consecuencia el perfeccionamiento de las lenguas de la Europa occidental, la mayoría de las cuales no tomaron su actual forma sino después de traspuesta la Edad Oscura. El francés, el italiano y el español enriquecieron su vocabulario mediante préstamos del latín clásico: eran algunas veces traslados pedantes e inútiles, pero las más veces palabras valiosas para denotar ideas intelectuales, artísticas y científicas que se habían entendido mal o insuficientemente por falta de un término con que expresarlas. El inglés se enriqueció de manera parecida. Y, como toda expansión del lenguaje hace el pensamiento humano más flexible y más copioso, la literatura se benefició de ello inmediatamente, haciéndose más sutil, más enérgica y mucho más variada. El estudio de la poesía latina y el esfuerzo por emular sus bellezas en las lenguas europeas de entonces fué uno de los factores que contribuyeron a la fundación de muchas literaturas nacionales modernas, y enriqueció inconmensurablemente el caudal de las que ya existían.

El Renacimiento

La vida de la Edad Media, aunque violenta y apasionante e inclinada a extrañas y súbitas explosiones de energía, estuvo determinada esencialmente por un cambio gradual de generación a

generación. El mundo medieval se construyó tan lenta y tan minuciosamente como sus catedrales. En cambio, lo determinante del Renacimiento fué su increíble rapidez. En la época contemporánea, en el término de dos o tres generaciones, hemos sido testigos de un cambio igualmente repentino: la expansión de la fuerza mecánica, desde el primer motor eléctrico y la primera máquina de combustión interna hasta fuentes de energía inmensamente más potentes, tales que parece hazaña posible la abolición del trabajo humano. En un terreno mucho más extenso y variado, pero con el mismo pasmoso *accelerando,* brotaron de pronto nuevas posibilidades para los hombres del Renacimiento, década tras década, año tras año, mes tras mes. Los descubrimientos geográficos ensancharon el horizonte del mundo; fué éste un acontecimiento tan maravilloso, que nosotros no tenemos casi manera de concebirlo: tendríamos que imaginar en nuestros días expediciones que penetraran tres mil kilómetros en el seno de la tierra o que exploraran las profundidades del océano para encontrar nuevos elementos y nuevas zonas habitables, o que visitaran y colonizaran los demás planetas. Al mismo tiempo se descubría el cuerpo humano, lo mismo como inspiración de belleza para la escultura y la pintura que como mundo de interés intelectual abierto a las exploraciones de la anatomía. Los inventos mecánicos y los descubrimientos científicos hacían al mundo más manejable y al hombre más poderoso que nunca. No sólo la imprenta y la pólvora, sino el compás, el telescopio y los grandes principios mecánicos que inspiraron a Leonardo da Vinci contribuían a hacer del hombre el dueño y señor de la naturaleza; y al mismo tiempo, la revolucionaria teoría cosmológica del polaco Copérnico desquiciaba el universo físico de la humanidad medieval.

En la literatura, que es lo que más nos interesa, el ritmo del cambio tuvo idéntica rapidez. Gran parte de la metamorfosis se debió a nuevos descubrimientos, característicos de una era de exploración; pero para los sabios de la época aquello fué "un nuevo nacimiento".

Muchos manuscritos de libros latinos olvidados y de autores latinos perdidos, sepultados en bibliotecas donde habían permanecido intactos y olvidados desde que alguien los había copiado cientos de años antes, fueron descubiertos entonces. El gran descubridor de libros Poggio Bracciolini (1380-1459) cuenta cómo lograba sacar permiso de visitar los monasterios, cómo pedía que le enseñaran la biblioteca y cómo encontraba manuscritos cubiertos de polvo y basura en desvanes llenos de goteras y plagados de ratones; con auténtica emoción los describe mirándolo a él como

en demanda de auxilio, como si fueran amigos de carne y hueso recluídos en el hospital o en la cárcel.[25] El descubrimiento de un manuscrito de una obra ya conocida es acontecimiento poco interesante, a menos que sea una pieza sumamente rara o antigua; pero la emoción de los sabios del Renacimiento era muy justa: descubrían obras absolutamente desconocidas de autores a quienes conocían y admiraban, y a veces encontraban libros de autores cuyas obras se habían perdido por completo y que no se conocían más que por unas pocas citas de las enciclopedias y florilegios. La misma incertidumbre del resultado aumentaba el entusiasmo. Era como buscar diamantes enterrados. A ciertos autores se les encontró en *un solo* manuscrito, y nunca se han vuelto a hallar más copias de sus libros.

Esta actividad se desarrollaba paralelamente al redescubrimiento de las obras de arte clásicas que habían estado sepultadas en tierra durante mil años o más: las célebres estatuas, los camafeos, las monedas y las medallas que ahora llenan los museos de todo el mundo. Así se sacó de un viñedo, entre las ruinas de las Termas de Tito, el grupo del Laocoonte, que fué comprado inmediatamente por el papa Julio II para el Museo Vaticano. Cuando desenterraban alguna estatua particularmente hermosa, la llevaban en una procesión especial, entre flores y música y declamaciones, para que el Papa la viera. Esta tarea no fue excavación científica, sino investigación artística. Lo que se buscaba era el arte, y los artistas lo estudiaban a medida que surgía. Cada vez que una nueva estatua salía a la luz del sol, los artistas se ponían a copiarla y a emular sus bellezas particulares, y algunas veces, con la audaz confianza que en sí mismos tenían los hombres de entonces, restauraban los miembros que faltaban. El papa Médicis León X nombró un superintendente general de las antigüedades para la ciudad de Roma, el cual elaboró un plan para extraer los innumerables tesoros sepultados bajo los huertos, las casuchas y las ruinas. Su nombre era Rafael.

Más importante aún fué el redescubrimiento de la lengua griega clásica. Pero éste se hizo con ritmo más lento. Dos fueron sus aspectos principales.

Los sabios de Occidente aprendieron el griego de los bizantinos que visitaban Italia. El primero que lo intentó fué Petrarca. Comenzó a aprenderlo en 1339, con la ayuda del monje Barlaam, que era, al parecer, un agente secreto del Imperio de Oriente. Pero

[25] Véase J. A. Symonds, *The Renaissance in Italy*, y sobre todo el capítulo II de la segunda parte de esa obra (*The revival of learning*).

Petrarca era ya muy anciano; las lecciones se interrumpieron, y el poeta tuvo que contentarse con un papel de precursor. Otra fué la suerte de su amigo Boccaccio, más joven que él, que en 1360 pudo oír a uno de los discípulos de Barlaam, Leoncio Pilato, hombre que resultó ser el primer catedrático de griego en la Europa occidental. Leoncio se había establecido en Florencia, ciudad que durante mucho tiempo siguió siendo el centro de esta actividad. Con su ayuda, Boccaccio hizo la primera traducción completa de Homero, en una prosa latina bastante áspera. En los años siguientes otros emisarios de Bizancio continuaron la tarea de enseñar el griego en Italia.[26]

Ahora bien, la lengua oficial y cortesana de Bizancio tenía con el griego clásico un parentesco que se podía ir rastreando a lo largo de una continua y viva cadena de sucesión; pero no era griego clásico. Por eso, aunque los bizantinos podían enseñar el griego clásico a los italianos como lengua viva, si bien arcaica, introdujeron métodos bizantinos de escritura y pronunciación erróneos en relación con las normas clásicas, y que requirieron largo tiempo para ser extirpados.[27] Gibbon expone amenamente esta dificultad en la nota siguiente:

> Los griegos modernos pronuncian la β como v labiodental, y confunden tres vocales y varios diptongos. Ésta fué la pronunciación que el severo Gardiner impuso mediante estatutos penales en la Universidad de Cambridge [Gibbon se había formado en Oxford]; pero el monosílabo βη representaba para un oído ático el balido de la oveja, y un carnero es aquí mejor autoridad que un obispo o un canciller.[28]

En cuanto a la escritura, los primeros impresores se guiaron por los mejores modelos de manuscritos que pudieron conseguir.

[26] Esto constituye un curioso paralelo con la primitiva introducción del griego en Italia durante el siglo II antes de nuestra era. Llegó entonces a través de los dos mismos canales: *1)* los generales romanos trajeron, de sus campañas, grandes cantidades de objetos de arte griego; y *2)* tres maestros atenienses que se hallaban de visita en Roma como delegados (Critolao, Diógenes y Carnéades) dieron lecciones mientras esperaban la respuesta del Senado a su petición, y así crearon una demanda inmediata de mayores conocimientos del griego en Roma.

[27] [El primero que abogó por la pronunciación restaurada del griego —la pronunciación llamada luego "erasmiana"— fué Antonio de Nebrija. Cf. I. Bywater, *Erasmian pronunciation of Greek and its precursors*, Londres, 1908, y el artículo de A. Alonso en la *Nueva Revista de Filología Hispánica*, III, 1949, pp. 1-82.]

[28] Edward Gibbon, *The decline and fall of the Roman empire*, cap. LXVI.

Por eso, cuando acometieron la empresa de publicar textos griegos, pidieron a los copistas bizantinos que escribiesen alfabetos, para calcar sobre ellos sus matrices. Ahora bien, la escritura de los bizantinos era muy diferente de la escritura que se practicaba en la época clásica. Estaba llena de contracciones o ligaduras empleadas para hacer más rápida la escritura cursiva: por ejemplo, *ου* y *καί* se reducían a un solo signo. En el tipo romano todavía tenemos algunas de estas contracciones, por ejemplo fl y & (=*et*), pero aquí no llegan a ser molestas, mientras que las primitivas matrices griegas estaban tan plagadas de ligaduras y abreviaturas, que los textos eran imposibles de leer para los no especialistas, y además difíciles de formar y muy caros. Una fuente griega de Oxford necesitaba trescientas cincuenta y cuatro matrices. Los signos superfluos fueron eliminándose gradualmente durante los siglos XVI y XVII; sin embargo la conformación de la escritura del griego bizantino sobrevive en el tipo griego que se emplea en la mayor parte de las imprentas universitarias, y los puristas siguen reclamando que se vuelvan a diseñar las fuentes griegas para extirpar los últimos resabios bizantinos y presentar la lengua tal como los griegos clásicos la escribían.[29]

El segundo aspecto del redescubrimiento del griego clásico fué la aparición de manuscritos de autores griegos en Occidente. A medida que los turcos se acercaban más y más a Constantinopla, aumentaba el éxodo de emigrantes eruditos, semejante al éxodo que hubo de la Europa central al continente americano en 1933. Estos refugiados bizantinos llevaban consigo manuscritos griegos. Al mismo tiempo, los mecenas italianos de los estudios eruditos emprendían una afanosa búsqueda de manuscritos griegos tanto en Oriente como en Occidente. Gibbon nos habla de cómo el florentino Lorenzo de Médicis envió a su agente griego, Jano Láscaris, a comprar en Grecia buenos libros "a cualquier precio", y de cómo Láscaris visitó en efecto el remoto monasterio del Monte Athos y encontró las obras de los oradores atenienses. Antes de Lorenzo, ya se habían entregado a esa misma actividad su abuelo Cosme y el papa Nicolás V, que gobernó la Iglesia de 1447 a 1455. Fué Nicolás quien fundó la actual Biblioteca Vaticana, empleando a centenares de copistas y letrados: "en un reinado de ocho años reunió una biblioteca de cinco mil volúmenes." [30]

[29] Ya en 1494 Láscaris imprimía una edición de la *Antología griega* sólo en mayúsculas, "imitadas de las inscripciones", pero muy raras veces se siguió este ejemplo.

[30] Gibbon, *op. cit., loc. cit.*

Así se descubrió la mayor parte de la cultura clásica, como si fuera algo absolutamente nuevo; al mismo tiempo se amplió inmensamente el conocimiento de la otra parte, el área latina. El efecto de todo ello sobre las lenguas y literaturas modernas fué inmediato y aún no desaparece; y es una revelación de la increíble potencia y flexibilidad del espíritu humano el hecho de que todas aquellas nuevas ideas, emociones y fórmulas artísticas hayan podido asimilarse tan fácil y tan saludablemente como lo fueron. Era como si la escala de colores perceptibles para el ojo se hubiera ampliado súbitamente, desde el pequeño espectro actual de siete a doce, y como si a los artistas se les hubiesen dado de pronto nuevos instrumentos de trabajo y nuevos asuntos que pintar. Los frutos de esta revolución los estudiaremos circunstanciadamente más tarde; por ahora vamos a resumirlos.

Por supuesto, la erudición clásica dió un tremendo salto hacia adelante. Por fin comenzaban los hombres a entender verdaderamente a los antiguos y a simpatizar con ellos. Las dificultades de interpretación, las confusiones de personajes y tradiciones, los mitos estúpidos y las groseras equivocaciones que habían prevalecido desde el embate de la barbarie y que se habían perpetuado siglo tras siglo por las glosas y las malas interpretaciones, empezaron a desaparecer rápidamente. Comenzaron a explorarse y a hacerse reales, mediante mapas, vastas superficies de la Antigüedad. El latín de los estudiosos occidentales se perfeccionó a tal grado, que vino a ser no muy inferior al del mismo Cicerón. Un investigador moderno llama particularmente la atención sobre la obra de Coluccio de' Salutati, que, nombrado canciller de Florencia en 1375, escribió a lo largo de veinticinco años su correspondencia diplomática y sus libelos políticos en un latín tan puro y tan vívido, que lo admiraron e imitaron las cancillerías de todos los demás estados italianos, incluso el Vaticano.[31]

Las lenguas romances se enriquecieron muchísimo más por la incorporación de palabras tomadas directamente del latín clásico y, en medida menor pero de todos modos importante, del griego clásico. También el inglés asimiló palabras griegas y latinas, algunas tomadas directamente de los textos clásicos y otras de las adaptaciones hechas ya por autores franceses e italianos. Sólo los lexicógrafos pueden señalar la proporción exacta que hay entre estos dos diferentes tipos de préstamos que enriquecieron el idioma. Pero se combinaron con las bases anglosajonas y normando-

[31] J. A. Symonds, *The Renaissance in Italy*, 2ª parte, *The revival of learning*, cap. II.

francesas del inglés, y así esta lengua vino a ser, como vehículo literario, mucho más rica que cualquiera de las lenguas romances. A cada momento vemos cómo Shakespeare saca sus efectos más hermosos de una combinación de auténtico inglés antiguo, sencillo y robusto, con el sutil derivado normando-francés y el grandioso derivado latino. Por ejemplo:

This my hand will rather
the multitudinous seas incarnadine,
making the green one red.[22]

Pero el alemán y las demás lenguas del Norte de Europa —el sueco, el flamenco, etc.— se enriquecieron en realidad muy poco con este nuevo conocimiento del latín y del griego. Viéndolo bien, el inglés está emparentado con el latín a través de uno de sus antepasados, el normando-francés. Para el alemán, que no tiene ese estrecho parentesco, resulta más difícil tomar y asimilar palabras latinas. Por otra parte, el nivel cultural de Alemania era entonces relativamente bajo, y, aunque es cierto que había humanistas y conocedores de la cultura clásica, el contacto entre ellos y el público general de Alemania era mucho más precario que en Francia e Italia, por ejemplo.

Durante este periodo, los polacos escribían casi siempre en latín, lo mismo prosa que poesía. Los rusos escribían en eslavo antiguo. Las literaturas en las lenguas nacionales prosiguieron por su propio camino, sin que las afectara casi el redescubrimiento de la literatura clásica en Occidente. La conquista turca, que puso un dique a la corriente de civilización que había pasado a los pueblos eslavos desde Bizancio, causó en la cultura rusa un serio retraso.

Pero el redescubrimiento de los clásicos en la Europa occidental no significó simplemente un enriquecimiento de los vocabularios de las lenguas romances y del inglés, sino que además perfeccionó y amplió los estilos empleados por los poetas, los oradores y los prosistas. Los escritores y oradores romanos, y más todavía los griegos, fueron unos artistas del lenguaje extraordinariamente sutiles y expertos. Apenas hay un solo recurso estilístico usado ahora en las letras modernas que no hayan llevado ellos a la per-

[22] Shakespeare, *Macbeth*, II, II, 62-64:

[Antes mi mano
los vastos mares tornará bermejos,
lo verde haciendo rojo.]

fección. Los escritores del Renacimiento imitaron afanosamente en las lenguas vulgares todas las fórmulas recién descubiertas de estructura de oraciones y cláusulas, de versificación, de selección de imágenes y de disposición retórica, copiando todo eso en las lenguas modernas y adaptándolo a ellas con tanto entusiasmo como el que los latinistas del Renacimiento sentían por el latín. Esto es lo que constituye la verdadera línea divisoria entre la literatura prerrenacentista y la postrenacentista. Sentimos en muchos escritores medievales que su estilo, con su ingenuidad y tosquedad, agarrota su pensamiento; sentimos que para ellos era tremendamente difícil traducir las ideas en palabras y disponer las palabras en oraciones. Pero a partir del Renacimiento no hay ya esa dificultad. Lo que ocurre es lo contrario: hay muchos consumados estilistas que tienen poco o nada que decir. La relativa fluidez con que somos capaces de escribir ahora se debe a que formamos parte de la rica tradición de estilo clásico que penetró en la literatura europea occidental durante el Renacimiento.

Más importante aún que las innovaciones estilísticas fué el descubrimiento de las formas literarias. Un solo pueblo del mundo ha sabido inventar tantas formas literarias importantes capaces de adaptarse a tantas otras lenguas y de dar un placer estético tan perdurable: el pueblo griego. Hasta el día en que se redescubrieron los modelos que los griegos perfeccionaron y que elaboraron los romanos, la Europa occidental tuvo que inventar sus propias formas. Lo hizo imperfectamente y con grandes trabajos, si hacemos a un lado los géneros populares menores, como las canciones y las fábulas. La revelación de las formas literarias grecorromanas, junto con la introducción de tantos recursos estilísticos, el enriquecimiento de la lengua y el acopio de materiales proporcionado por la historia y las leyendas clásicas, estimularon la más grande producción de obras maestras que ha presenciado el mundo moderno:

- la tragedia en Inglaterra, Francia y España;
- la comedia en Italia, España, Inglaterra y Francia;
- la epopeya en Italia, Inglaterra y Portugal;
- la poesía lírica y bucólica en Italia, Francia, Inglaterra, España y Alemania;
- la sátira en Italia, Francia e Inglaterra;
- los ensayos y los tratados filosóficos en toda la Europa occidental;
- la oratoria en toda la Europa occidental: hay una continua

línea sucesoria que va desde los estilistas del Renacimiento hasta oradores modernos como Abraham Lincoln, que empleó, con gran eficacia, docenas de recursos retóricos grecolatinos, ya aclimatados.[33]

El Renacimiento abrió también para los escritores europeos occidentales las puertas de un inmenso acervo de materiales nuevos bajo la forma de la historia y la mitología clásicas. Es cierto que éstas se conocían ya parcialmente durante la Edad Media, pero sin que se las entendiera plenamente. Ahora los autores se apoderaban de este tesoro y lo explotaban con tal entusiasmo, que a menudo sus obras nos parecen escoria laboriosamente pulida. Es casi imposible ahora no experimentar fastidio ante sus interminables alusiones clásicas —manoseadas como lugares comunes, o si no oscuras como recursos eruditos—, sus comparaciones clásicas —cada orador un Cicerón, cada soldado un Héctor— y el prolijo aparato mitológico —Baco y los faunos, Diana y las ninfas, pastores y harpías, titanes y cupidos— que abruma la literatura de los siglos XVI y XVII, con exclusión, muchas veces, de todos los temas de real interés. La mejor prueba de que los mitos plasmados por la fantasía griega son verdaderamente inmortales es el hecho de que hayan sobrevivido a semejante tratamiento y de que aún sigan estimulando la imaginación de poetas y artistas.

Finalmente, el redescubrimiento de la cultura clásica en el Renacimiento fué algo más que una adquisición de libros en una biblioteca. Trajo consigo una expansión en el ámbito y en los recursos de todas las artes —escultura, arquitectura, pintura y también música— y una comunicación más íntima y más fértil entre ellas. Como ocurre en toda gran época artística, las artes todas se estimularon mutuamente. El sentido de lo bello se for-

[33] Lincoln modeló en gran parte sus discursos sobre la prosa inglesa de la época barroca, y los llenó de cadencias ciceronianas y recursos de estructura derivados del griego y del latín a través de esos autores barrocos: por ejemplo, la disposición triple, o tricolon, que aparece tan a menudo en el Discurso de Gettysburg: "We cannot dedicate — we cannot consecrate — we cannot hallow this ground"; "government of the people, by the people, for the people". Lincoln funde esto muy hábilmente con el recurso, asimismo ciceroniano, de la antítesis: "living and dead ... add or detract ... long remember — never forget ... died in vain — new birth of freedom". Muchos de estos recursos han venido a ser hasta tal punto patrimonio común de las modernas naciones occidentales, que causa sorpresa el recordar que se trata de artificios griegos y romanos que tenemos que aprender con dificultad y practicar con cautela, o bien encontrar libros modernos escritos por gente sin educación, en los cuales se les usa rara vez y con grandes trabajos. Véase *infra,* vol. II, pp. 67 *ss.*, un examen más detallado de este tema.

taleció y se sutilizó. Se pintaron cuadros, se escribieron poemas, se diseñaron jardines, se forjaron armaduras y se imprimieron libros con el propósito principal de proporcionar placer estético, y se abandonó gradualmente, aunque no por completo, es cierto, el detestable hábito medieval de sacar una moraleja de cada hecho y de cada obra de arte. La facultad de crítica, limitada hasta entonces casi únicamente a la controversia filosófica y religiosa, se aplicó ahora intensamente a las artes. Y no sólo a las artes, sino, irradiando de ellas, a la vida social, a los modales, a los trajes, a los hábitos físicos, a los caballos, jardines, ornamentos, a todos los campos de la vida humana. El sentido de lo bello siempre ha existido en la humanidad. Durante la Edad Oscura estuvo casi ahogado en sangre y en calamidades; reapareció en la Edad Media, aunque enredado y mal dirigido. Su revivificación como facultad crítica y creadora en el Renacimiento fué una de las más grandes hazañas del espíritu de Grecia y Roma.

II

LA EDAD OSCURA: LA LITERATURA INGLESA

De todas las grandes lenguas europeas modernas, es la inglesa, sin género de duda, la que tuvo la más copiosa e importante literatura primitiva. Durante la Edad Oscura de la historia, entre la caída de Roma y, digamos, el año 1000, debió haber habido en Francia, en Italia, en Rusia, en España y en otras partes alguna poesía en la lengua vulgar, aunque es improbable que haya existido algo más que canciones y baladas en dialectos locales. Pero todo esto desapareció virtualmente: quizá nunca llegó a ponerse por escrito. En alemán no hay nada, fuera de dos o tres fragmentos de poemas guerreros, dos paráfrasis poéticas del relato evangélico, con parte de un poema sobre el Génesis y una breve descripción del Día del Juicio, y varias de las traducciones filosóficas y bíblicas de Notker. En las tierras periféricas —Islandia, Irlanda, Noruega, Gales— se estaban constituyendo interesantes colecciones de sagas, relatos novelescos y poemas míticos, gnómicos y ocasionalmente elegíacos. También han sobrevivido algunas baladas y cuentos heroicos escritos en griego popular. Por supuesto, seguían escribiéndose libros latinos en una ininterrumpida tradición internacional, y los letrados bizantinos seguían componiendo obras, llenas a menudo de notable frescura, dentro de las formas de la literatura griega clásica. Pero casi nada más ha sobrevivido, en la lengua del pueblo, de todos estos siglos.

En cambio, mucho tiempo antes del año 1000, se estaba creando en Inglaterra una literatura nacional llena de riqueza, de variedad, de originalidad y de vida. Se inició muy poco después de la caída del Imperio romano occidental, y se desarrolló, a pesar de terribles dificultades, durante los aciagos años que se conocen con el nombre de Edad Oscura, mientras la civilización europea pugnaba por salir una vez más de la barbarie.

La Poesía Anglosajona

El monumento más importante de la vieja literatura inglesa es un poema épico llamado *Beowulf*. Trata de dos hazañas heroicas realizadas por un caudillo guerrero, pero también habla de su juventud, de su subida al trono, de su reinado y de su muerte. Su

nombre es Beowulf, y se le llama príncipe de los "geatas". Se cree que esta tribu vivió en Gotalandia, que es aún el nombre de la zona meridional de Suecia, y se sabe que la batalla en que murió su tío Hygelac ocurrió realmente hacia el año 520 de nuestra era.[1] Las principales tribus que se mencionan son los anglos, los suecos, los francos, los daneses y los "geatas" mismos. Así, pues, los materiales del poema vinieron de la zona del Báltico con alguna de las feroces hordas guerreras que invadieron Britania cuando los romanos la abandonaron.

Su principal interés está en que nos muestra en la civilización europea una etapa de desarrollo más primitiva que ningún otro documento comparable con él, inclusive los libros griegos y romanos. Si lo confrontamos con Homero, vemos que el tipo de vida que se describe —un mundo desorganizado, con estados que no han pasado de la etapa de tribus, un mundo de incursiones armadas e intrépidos caudillos— es en muchos respectos el mismo. El propio Beowulf habría encontrado su sitio adecuado en el campamento griego junto a las puertas de Troya, y habría ganado el premio del mejor nadador en los juegos fúnebres hechos en honor de Patroclo. Pero hay importantes diferencias:

1) En el *Beowulf,* la pugna se desarrolla entre el hombre y lo subhumano. El peor enemigo de Beowulf es Grendel, gigante antropófago que vive en una cueva. (Con excepción de su espantable estatura, este Grendel no es necesariamente una simple fábula. Se sabe que todavía en el siglo XVII había en regiones apartadas de Europa familias de caníbales que habitaban en cuevas en nada diferentes de la de Grendel. El caso más célebre es el de Sawney Bean, al sur de Escocia.) El otro adversario de Boewulf es un dragón de fuego, monstruo que vomitaba llamas y que era guardián de un tesoro. Así, pues, el relato representa la larga lucha entre valientes tribus guerreras por una parte y, por otra, los animales feroces de las tierras salvajes y los seres bestiales que vivían en cavernas, apartados del mundo de los hombres y llenos de odio por él.[2] En la *Ilíada,* en cambio, la lucha es entre unas

[1] Véase R. W. Chambers, *Beowulf,* 3ª ed., Cambridge, 1932, p. 3, con su cita de la *Historia Francorum* de San Gregorio de Tours (p. 110 en la edición de los *Monumenta Germaniae Historica*); H. M. Chadwick, en *The Cambridge history of English literature,* ed. A. W. Ward y A. R. Waller, Cambridge, 1920, vol. I, cap. III; C. W. Kennedy, *The earliest English poetry,* Nueva York, 1943, pp. 54 y 78 *ss.;* y W. W. Lawrence, *Beowulf and epic tradition,* Cambridge, Mass., 1930, cap. III. Sobre los "geatas" en particular, cf. el estudio de Chambers, *op. cit.,* pp. 2-12 y 333-345.

[2] Bodkar Biarki, que bien pudo haber sido el prototipo de Beowulf, se hizo famoso por haber dado muerte a un oso de tamaño gigantesco. Algunos ven

tribus belicosas y amigas del pillaje, salidas de una Grecia que, aunque primitiva, no carece de ciudades y comercio, y la opulenta y civilizada ciudad asiática de Troya, que tiene aliados ricos y civilizados, como Memnón. No hay en Homero lucha sostenida entre hombres y bestias descomunales. (Belerofonte fué obligado a luchar contra la Quimera, monstruo que era una mezcla de león, cabra y serpiente y arrojaba fuego por las fauces; pero este episodio ocupa sólo cinco versos del relato.[3] Los más importantes paralelos homéricos para ese aspecto del *Beowulf* hay que buscarlos en la *Odisea*, que hace habitar a tales monstruos en regiones salvajes y alejadas del mundo griego: los parientes más cercanos de Grendel son los Ciclopes de las montañas sicilianas y los Lestrigones antropófagos de la tierra donde el día se junta con la noche.) Comparadas con las aventuras que cuenta Homero, las de Beowulf ocurren, no en los albores de la civilización, sino en las sombras crepusculares de aquel mundo inmenso, solitario e inhumano, la floresta original, el mundo tan hermosa y horriblemente evocado por Wagner en el *Anillo de los Nibelungos*, o el del sombrío *Kalevala* finlandés, ennoblecido en la música de Sibelius.

2) El mundo del *Beowulf* es más estrecho y más rudo que el de Homero. Los recuerdos de los hombres no van muy lejos. Su mundo geográfico es reducido: el Norte de la Europa central, limitado por selvas nunca holladas y por un mar infestado de serpientes, sin huella de eslavos ni de romanos al otro lado. Dentro de esta frontera, sus poblaciones están aisladas, esparcidas y mal organizadas. Cuando en la *Ilíada* traban conocimiento dos héroes, o cuando Odiseo realiza un nuevo desembarco en la *Odisea*, suele haber un cambio de informaciones cortés pero claro, que arroja rayos de luz sobre la oscuridad circundante. Oímos hablar de grandes ciudades en la distancia y de grandes héroes en el pasado. El resultado es que estas epopeyas acumulan gradualmente un rico acervo de conocimientos históricos y geográficos, algo así como los libros de los Jueces y de los Reyes en la Biblia. Pero el *Beowulf* contiene muchísimo menos de tales informaciones, porque sus personajes y sus autores conocían mucho menos del pasado

---

en Beowulf un hijo de oso, un espíritu en figura de oso: habría así un acertijo en su nombre, *Beowulf* = *bee-wolf* 'lobo de abejas', puesto que el oso significa la muerte para las abejas. De ser cierta esta hipótesis, tendríamos aquí un estadio todavía más primitivo de la historia, el punto en que el hombre está saliendo apenas del mundo animal. Cf. R. W. Chambers, *Beowulf, op. cit.*, pp. 365 *ss.*, y Rhys Carpenter, *Folk tale, fiction, and saga in the Homeric epics*, Berkeley, Cal., 1946 (*Sather Classical Lectures*, vol. XX).

[3] *Ilíada*, VI, 179-183.

y del mundo circundante. Tres mil versos de cualquier lugar de la *Ilíada* o de la *Odisea* nos introducen en un mundo mucho más amplio, mucho más populoso, mucho mejor explorado e intercomunicado que los 3,183 versos del *Beowulf;* y las costumbres, las armas, las estratagemas, las artes y los personajes de Homero son muchísimo más complejos que los de la epopeya sajona.

3) Desde el punto de vista artístico, el *Beowulf* es un poema rudo y relativamente desmañado. La poesía épica es, como la tragedia, un producto literario sumamente refinado. Sus antepasados salvajes existen todavía en muchos países. Son poemas cortos que describen hazañas dispersas de energía o sufrimiento heroicos, como las baladas de las fronteras escocesas, las canciones que cuentan las proezas de Marko Kraljevič y otros caudillos serbios, o el hermoso fragmento anglosajón del *Maldon*, que habla de una batalla contra los invasores daneses. En algunos casos estos poemas están rudimentariamente ligados unos con otros, constituyendo así un ciclo o crónica que cuenta muchas grandes hazañas realizadas en una sola guerra, o bajo una dinastía, o por un solo grupo de esforzados varones.[4] Pero esto no es todavía lo específico de la epopeya. Todas las aventuras de Hércules o del rey David o del rey Arturo y sus caballeros formarán sin duda un relato interesante, pero no por eso tienen la fuerza artística de lo verdaderamente épico. *El* compositor de *la* epopeya es un *solo* poeta (o tal vez una serie estrechamente vinculada, una familia de poetas) que relata una sola y grandiosa aventura heroica detalladamente, colocándola dentro de un ambiente histórico, geográfico y espiritual lo bastante rico para impregnar esa aventura de un significado mucho más hondo que cualquier episodio aislado, por notable que sea, y cargando al mismo tiempo su relato de una profunda verdad moral.

Gran parte de los poemas heroicos del mundo pertenecen a la primera etapa de este proceso. Cuentan la historia de Sir Patrick Spens, o bien la batalla de Otterburn, y allí acaban. Hay un pequeño poema anglosajón de ese tipo, el *Finnsburh*, que podemos encontrar también integrado en el *Beowulf*, con su hechura diferente, tal como una capillita que arquitectos más tardíos hubie-

[4] Aquí simplificamos un poco la cuestión para no alargarnos demasiado. Hablando en sentido estricto, tendríamos que distinguir varios tipos diferentes de poemas heroicos cortos, ya que es probable que sólo los verdaderos "lais", y no las canciones y baladas heroicas, hayan llegado a ser más tarde poemas épicos en sentido estricto. Cf. C. M. Bowra, *Tradition and design in the Iliad*, Oxford, 1930, cap. II, y A. J. Toynbee, *A study of history*, vol. V, Oxford, 1939, pp. 296 ss.

ran incorporado en una iglesia grande y compleja.[5] Las sagas islandesas corresponden a la segunda etapa, la de la larga crónica, si bien unas pocas, como el *Njála*, tienen ya el empuje de la verdadera epopeya. El Beowulf es un intento laborioso, aunque torpe e imperfecto, de llegar a la tercera etapa; quiere ser un poema en que se combinen unidades y variedad, acción heroica y significados espirituales. He aquí su esquema:

100-1,062	Beowulf lucha contra el gigante Grendel;
1,233-1,921	Beowulf lucha contra la madre de Grendel;
2,211-3,183	Beowulf lucha contra el dragón de fuego, y muere.

Como se ve, el poema está ocupado por el relato de dos aventuras heroicas (o cuando mucho tres) que son esencialmente parecidas, por no decir que se repiten. Dos ocurren en un país lejano y la tercera al final de la larga vida de Beowulf; en cambio, su accesión al trono y su reinado de cincuenta años se despachan en menos de ciento cincuenta versos.[6] Los demás episodios, como el que evoca el pasado,[7] el que compara a Beowulf con héroes anteriores a él[8] y el que predice el tenebroso porvenir,[9] están hechos para coordinar estas pocas grandes aventuras dentro de una sola estructura multidimensional; pero era imposible que el compositor se hubiera fijado un plan definido y perfecto. Sería un hecho sorprendente que una época que sólo fué capaz de crear templos, castillos y códigos absolutamente primitivos hubiera podido producir poetas dotados de la facultad de concebir un plan extenso y sutil e imponerlo sobre materiales rudos e ingobernables y sobre los oyentes semibárbaros a quienes iban dirigidas sus obras. El estilo y el lenguaje del poema, en comparación con los de las grandes epopeyas de Grecia y Roma, son de alcance muy limitado, a veces penosamente ásperos y difíciles; sin embargo, dentro de su tosquedad, son tremendamente audaces y vigorosos, como el héroe cuya historia cuentan.[10]

[5] *Beowulf*, versos 1063-1159.

[6] *Beowulf*, 2200-2210 y 2397-2509.

[7] *Beowulf*, 1-52: los funerales del misterioso monarca Scyld Scefing.

[8] *Beowulf*, 853-1159.

[9] *Beowulf*, 2892-3075.

[10] Este juicio depende en parte del gusto de cada cual, pero en parte también de hechos objetivos. Homero, por ejemplo, tiene proporcionalmente un vocabulario mucho más rico, tipos mucho más complejos de estructura de oraciones, variedades de metro mucho más sutiles y un sentido más fino de la lengua que el autor del *Beowulf*, sin ser por ello menos vigoroso en las

No hay, evidentemente, ninguna influencia clásica directa en el *Beowulf* ni en ningún otro de los poemas laicos anglosajones.[11] Pertenecen a un mundo distinto del de la civilización grecorro-

---

escenas de combate. Esto se debe sin duda a que Homero tenía tras sí una tradición más larga de creación poética y un campo más vasto de dialectos y de estilos poéticos, con los cuales se hizo su propia lengua (cf. *infra*, vol. II, pp. 279-280). Pero es positivamente erróneo decir que ningún admirador de la *Ilíada* podrá hallar sabor en el *Beowulf*. Hay en el poema anglosajón pasajes verdaderamente notables por su poesía, y las críticas que se han hecho de él son casi siempre injustas. He aquí, por ejemplo, lo que escribe Hippolyte Taine, *Histoire de la littérature anglaise*, 12ª ed., París, 1905, vol. I, pp. 39-40:

> *On ne peut traduire ces idées fichées en travers, qui déconcertent toute l'économie de notre style moderne. Souvent on ne les entend pas; les articles, les particules, tous les moyens d'éclaircir la pensée, de marquer les attaches des termes, d'assembler les idées en un corps régulier, tous les artifices de la raison et de la logique sont supprimés. La passion mugit ici comme une énorme bête informe, et puis c'est tout.*

Estos críticos han sido criticados recientemente por J. R. Hulbert, "*Beowulf* and the classical epic", en *Modern Philology*, vol. XLIV, 1946-47, pp. 65-75. Hulbert, después de reconocer que el *Beowulf* está sobrecargado de digresiones cuyo sentido es a veces oscuro, y que se meten de manera tan abrupta, defiende el plan del poema sugiriendo que el poeta recurre al mismo método de alusión y asociación a que tan afectos son ciertos escritores refinados, como Robert Browning y Joseph Conrad. Esto es posible, pero, dada la rudeza de la primitiva sociedad inglesa y del pensamiento de entonces, es muy poco probable. Tiene razón Hulbert al decir que el estilo del *Beowulf* es fuerte y vigoroso, pero se deja extraviar por Matthew Arnold cuando afirma que el estilo de Homero es "prosaico". En realidad, es tan rico, tan vigoroso y tan poético, dentro de su tosquedad y su grado de elaboración, como el de las tragedias de Shakespeare. (Sobre este particular véase también *infra*, vol. II, pp. 279 *ss.*) La verdad es que el *Beowulf*, como la vida que allí se pinta, pertenece a una etapa más primitiva de la historia que los poemas homéricos. A juzgar por sus fragmentos, las primitivas epopeyas sobre las campañas romanas, como la *Guerra Púnica* de Nevio, deben haber sido un poco parecidas al *Beowulf*. El poema de Nevio se ha perdido, pero el *Beowulf* se ha conservado milagrosamente, como los escudos, los yelmos y los cuernos para beber que se siguen encontrando en los pantanos turbosos de Escandinavia y que se guardan al mismo tiempo como raras reliquias históricas y como auténticas obras de arte.

[11] En los últimos años han aparecido varios estudios acerca de la posible influencia clásica en el *Beowulf*, y en particular sobre la supuesta influencia de Virgilio. He aquí los principales argumentos que se esgrimen:

1) Muy difícil nos sería "explicar la existencia de una epopeya construída con tal amplitud sin el modelo de Virgilio" (F. Klaeber, "*Aeneis* und *Beowulf*", en el *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, nueva serie, vol. XXVI, 1911, pp. 40 *ss.* y 339 *ss.*). Esto equivale a decir que ningún poeta anglosajón era capaz de concebir un poema de grandes dimensiones sirviéndose de su propia imaginación y de los primitivos poemas heroicos anglosajones que sin duda había aprendido en su juventud. Tenemos aquí uno de esos supuestos que por su naturaleza no pueden

mana. Se ha intentado demostrar que el *Beowulf* imita a la *Eneida*, pero lo más que se llega a probar es que ambos poemas describen, en lenguaje heroico, episodios heroicos remotamente pareci-

---

probarse, y es indemostrable. En varios otros países se compusieron poemas heroicos extensos al margen de cualquier posible influencia virgiliana (pronto nos ocuparemos de la *Chanson de Roland*, cuyo autor, o autores, no tenían seguramente conocimientos de latín), y los poetas anglosajones no carecen de originalidad ni de audacia. Lo que sí les faltaba era un gusto más delicado, con el cual el compositor del *Beowulf* hubiera podido construir su epopeya con más gracia y riqueza, y también con más simetría. Si realmente hubiera conocido la *Eneida*, el *Beowulf* estaría mejor construído. Por añadidura, como admite el propio Klaeber, apenas hay algo de común entre el plan general de la *Eneida* y el plan general del *Beowulf*.

2) Cierto número de incidentes de la *Eneida* y del *Beowulf* son parecidos (Klaeber da una lista de ellos; otros pueden verse en T. B. Haber, *A comparison of the "Aeneid" and the "Beowulf"*, Princeton, 1931). Algunos de estos paralelos son cómicos de tan descabellados; por ejemplo:

> Beowulf desembarca en Dinamarca y es interrogado por unos guardias de la costa.
>
> Eneas desembarca en Libia y es interrogado por su madre Venus, disfrazada.

Otras sí son auténticas semejanzas, como el relato que los dos héroes hacen de sus hazañas pasadas en un banquete regio. Estas semejanzas no prueban, sin embargo, que un poeta haya copiado al otro, sino que las escenas y costumbres que describen son parecidas, lo cual, como sabemos, es muy cierto. Para probar que el *Beowulf* copia a la *Eneida* en la descripción del festín o de los funerales de un héroe, habría que demostrar primero que entre los anglosajones eran desconocidas esas costumbres. Pero sabemos que ellos y los que les precedieron en Europa tenían una cultura muy semejante a la de los griegos y troyanos homéricos. (Cf. H. M. Chadwick, *The heroic age*, Cambridge, 1912, caps. XV-XIX.) Así, pues, es más probable que el autor del *Beowulf* haya descrito costumbres practicadas o conocidas por tradición en su pueblo, y no que se haya inspirado en el relato de un libro escrito en una lengua extranjera y en una tradición nacional diferente.

3) Algunas de las descripciones de la naturaleza son semejantes en la *Eneida* y en el *Beowulf*. Así, C. W. Kennedy, *The earliest English poetry, op. cit.*, pp. 92-97, sugiere que la descripción del lago encantado en que vive Grendel (*Beowulf*, 1357-1376) es imitación de la *Eneida*, VII, 563-571. No es imposible que el poeta del *Beowulf* haya copiado de Virgilio descripciones como ésas, pero es cosa sumamente improbable. Y esto, en primer lugar, porque tenía un arsenal mucho más vasto y más a su alcance de descripciones poéticas de que poder echar mano, es decir, la vieja poesía inglesa que existía en su tiempo, y que debe haber sido muchísimo mayor en volumen que los contados fragmentos que han llegado a nuestros días. El propio Kennedy observa en las pp. 180-182 de su libro cómo el poeta del Éxodo hizo entrar descripciones convencionales e impertinentes de batalla y de aguas manchadas de sangre en su relato de la persecución de los hebreos por el Faraón en el Mar Rojo; y Rhys Carpenter, en *Folk tale, fiction, and saga in the Homeric epics*, pp. 6-9, nos trae a cuento el enorme cúmulo de descripciones y frases estereotipadas que poseen y trasmiten los poetas orales. En segundo lugar, si los poetas anglosajones no disponían de descripciones tradicionales en su

dos; y sobre esta base lo mismo podríamos demostrar que los poetas épicos de la India copiaron a Homero. Las diferencias de lengua, de estructura y de técnica son tan radicales, que cualquier

---

propia lengua, eran perfectamente capaces de evocar el paisaje del sombrío Septentrión sin necesidad de acudir a un poeta italiano en busca de detalles. Las espléndidas descripciones marinas que leemos en muchos viejos poemas ingleses, y el hermoso cuadro elegíaco de las ruinas romanas en *La ruina*, son prueba de sus facultades de observación original.

4) Ciertos giros de la *Eneida* y del *Beowulf* son semejantes, por ejemplo *swigedon calle (Beowulf,* 1699) y *conticuere omnes (Eneida,* II, 1); *wordhord onleac (Beowulf,* 259) y *effundit pectore uoces (Eneida,* V, 482). (T. B. Haber, *op. cit.*, pp. 31 *ss.)* Mis conocimientos de anglosajón no me permiten dar sobre este punto una opinión que valga, pero, a juzgar por las traducciones, los paralelos parecen coincidencias en imágenes bastante obvias (por ejemplo, "agitado en las olas de la congoja"), y *no precisamente imitaciones.* Y, desde luego, las diferencias de lenguaje que pueden observarse son mucho más decisivas que las semejanzas.

5) La *Eneida* de Virgilio era bien conocida en el Norte de Inglaterra, y "would surely have appealed to a poet versed in Germanic traditions" (W. W. Lawrence, *Beowulf and epic tradition, op. cit.*, pp. 284-285). Este argumento suele llevarse demasiado lejos, pero hay que darle su justo peso con las siguientes consideraciones:

a) Algunos sabios eclesiásticos de Inglaterra conocían a Virgilio durante la Edad Oscura, pero no escribieron poemas heroicos largos de espíritu laico en la lengua vulgar. Hay testimonios de que Aldhelmo cantaba canciones en la lengua vernácula para atraer al pueblo y predicarle el evangelio, pero lo que hacía era tender un puente en un solo sentido por encima de un abismo que él no quería franquear. El más grande de estos sabios, Alcuino, escribió una carta a un obispo inglés en que expresamente repudia la afición a los poemas de la leyenda heroica (cf. Chadwick, *The heroic age, op. cit.*, pp. 41 *ss.)*, y en que llama pagano y condenado a un héroe como Beowulf.

b) No sabemos —y es difícil imaginarlo— que bardos profesionales como el compositor del *Beowulf*, empapados ya en la tradición de poesía heroica creada por su pueblo, hayan logrado aprender el latín que se necesita para estudiar la *Eneida.* En la Edad Oscura, y durante *muchos siglos después*, el camino para aprender latín fué siempre la lectura de la Biblia latina. Pero el conocimiento de la Biblia de que da pruebas el *Beowulf* es de tal manera vago y borroso, que el poeta, a todas luces, no podía ser capaz de leer directamente la Biblia. El mismo Beda conocía la Biblia y los escritos de los Padres de la Iglesia mucho mejor que las obras de Virgilio, y Virgilio es el único autor clásico que este santo conoció de primera mano (M. L. W. Laistner, "Bede a as classical and a patristic scholar", en *Transactions of the Royal Historical Society*, 4ª serie, vol. XVI, 1933, pp. 73 *ss.*). ¿Cómo, pues, un bardo que apenas conocía los capítulos iniciales del Génesis iba a poder estar tan familiarizado con la *Eneida*, tan erizada de dificultades, hasta el punto de imitarla en ciertos detalles y en el plan general? Un paralelo de esto nos lo da la primera aparición de la historia troyana en la literatura medieval francesa. Benoît de Sainte-More, que puso estas leyendas en verso francés, no las tomó de la *Eneida* ni de la *Ilias Latina*, sino de una breve novela en prosa que era

semejanza material debe explicarse como mera coincidencia, y esto aun en caso de que fuera posible probar que un poeta que escribía dentro de una tradición difícil, y en una época como la suya, hubiera podido tomar algo todavía más difícil. Cuando algún artesano primitivo, como el creador del *Beowulf*, conocía algo de la literatura clásica, se veía constreñido, ante su fuerza y su refinamiento superiores, a apegarse a su modelo de la manera más devota y escrupulosa.

Hay, sin embargo, algunos elementos de influencia cristiana, aunque ésta es evidentemente superficial, y posterior además a la concepción básica del poema. El *Beowulf*, al igual que el mundo de que brotó, muestra ideales cristianos como injertados en una subestructura bárbara y pagana, que apenas comienza a transformarse a su influjo. Lo mismo vemos en algunas de las sagas islandesas y en las leyendas célticas de Escocia. Una gran investigadora moderna nos habla de cómo Oisin discutía con San Patricio colocándose en el viejo punto de vista heroico, y le decía:

> Muchas batallas y muchas victorias han ganado los hijos de Finn en Irlanda; nunca he oído ninguna gran hazaña cumplida por el Rey de los Santos [esto es, Jesucristo], ni que alguna vez haya llegado a teñir de rojo su mano.[12]

Así vemos que el *Beowulf* empieza y acaba con unos funerales completamente paganos. También es significativo que cuando se abre por primera vez el Heorot, palacio encantado, un juglar

---

mucho más fácil de leer; y aun así, no siguió con gran fidelidad su modelo (véase *infra*, pp. 85 *ss.*).

c) Cuando las dos tradiciones, la de poesía latina y la de poesía anglosajona, acabaron por fundirse, el resultado fué grandioso. La fusión se inicia con Cædmon, y prosigue a través de los poemas posteriores atribuídos a él, a través de Cynewulf, hasta llegar al *Sueño de la Cruz* y al *Fénix*. Ahora bien, todos estos poemas, si bien emplean las convenciones poéticas anglosajonas, son religiosos por su contenido y por su propósito. Todo hombre que en esta época aprendía latín lo bastante para entender la *Eneida*, tenía que estar consagrado al servicio de Dios, y no iba a escribir ciertamente un poema que habla de monstruos vencidos en batallas sangrientas, y no por el poder del espíritu, sino por la fuerza del brazo y por medio de armas mágicas.

d) En general, no es verosímil que esa especie de estímulo de la imaginación que después de la lectura de un libro cargado de sugerencias sienten escritores modernos dotados de sensibilidad, se presente en poetas primitivos. Cuando éstos copiaban un libro —tal como lo vemos en el *Fénix*—, lo hacían cuidadosamente y ciñéndose a los detalles. Lo que no hace el poeta primitivo es escribir de su cosecha poemas en que haya "reminiscencias" de la poesía clásica.

[12] Lady Gregory, *Gods and fighting men*, Londres, 1910, vol. II, cap. XI, p. 4.

entone una canción acerca de los cinco primeros días de la Creación (basada evidentemente en el Génesis, como el himno que después compondría Cædmon); pero más tarde, cuando el ogro comienza a asediar el palacio, los caudillos, después de disputar acerca de las medidas más convenientes, deciden hacer sacrificios al "matador de las almas" (= el demonio, = una divinidad pagana). Semejante incoherencia puede ser señal, bien de una interpolación, o bien de la confusión de culturas. La influencia cristiana que aquí se muestra pertenece exclusivamente a la tradición del Viejo Testamento. Los oyentes del *Beowulf*, la "gente semibárbara" a quien Aldhelmo cantaba canciones en su lengua vulgar, estaban muy lejos del nivel intelectual y espiritual que se necesita para apreciar los evangelios y las epístolas de San Pablo. Dios es simplemente un rey, gobernante y juez único, venerable a causa de su poder. No se hace mención de Jesucristo, de la cruz, de la Iglesia, de los santos ni de los ángeles.[13] Aparecen uno o dos relatos de los más antiguos del Viejo Testamento, que están como injertos en paganismo: se dice que el gigante Grendel, junto con los "ogros y trasgos y monstruos marinos", desciende del linaje del fratricida Caín; hay también una mención del Diluvio.[14] Pero todo esto, aunque viene a través de la Biblia latina, es influencia clásica en su grado más desvanecido. Ni Grecia ni Roma ejercieron influencia inmediata sobre el *Beowulf* ni sobre los poemas con él emparentados, como tampoco sobre el *Mabinogion* galés, las historias de Fingal y sus guerreros, las grandes leyendas del rey Arturo y otros relatos heroicos que se fueron constituyendo a lo largo de las fronteras del antiguo Imperio, a medida que la civilización de Roma se disolvía. Si acaso llegó la influencia clásica a ellos y a sus compositores, esto fué a través de la Iglesia. Después de que el mundo griego quedó separado y el mundo romano barbarizado, la Iglesia civilizó a los bárbaros. El *Beowulf*

[13] Véase H. M. Chadwick, *The heroic age, op. cit.*, pp. 47-48. F. A. Blackburn, "The christian coloring in the *Beowulf*", en *Publications of the Modern Language Association*, vol. XII (nueva serie, vol. V), 1879, pp. 205-225, analiza los pasajes del poema en que aparece algún conocimiento de ciertas doctrinas cristianas elementales, y demuestra que esas partes pudieron (y probablemente debieron) haberse añadido después de que el poema hubo alcanzado virtualmente su forma actual como epopeya pagana. Por ejemplo, las muchas menciones de Dios podrían reemplazarse por *Wyrd* 'hado' sin la menor alteración en el sentido; y en algunos pasajes se ha dejado intacta la palabra *Wyrd*.

[14] *Boewulf*, 107 ss., 1261 ss. (Caín y Abel): la palabra *orcneas*, en el verso 112, se traduce unas veces por 'monstruos marinos' y otras por 'cosas infernales'; viene de la raíz latina de *Orcus*. El Diluvio se menciona en los versos 1688-1693.

nos permite ver cómo se inició esta tarea: gradualmente y con prudencia, mediante la evangelización de esos pueblos. Después de muchos siglos de tinieblas, Europa se acercaba de nuevo a la civilización, impulsada hacia adelante en gran parte porque sentía, una vez más, el estímulo del espíritu de Grecia y Roma; pero fué la Iglesia la que, al trasmitir una visión más elevada por medio de esa influencia, comenzó a reconquistar a los bárbaros victoriosos por encima de las ruinas del Imperio por ellos mismos derrotado.

Arnold J. Toynbee examina el curiosísimo hecho de que ninguna de las epopeyas septentrionales describa la máxima hazaña guerrera de sus pueblos, la derrota del Imperio romano.[15] Toynbee lo explica diciendo que los bárbaros encontraron a los romanos demasiado complicados para poder escribir acerca de ellos y que los capitanes que conquistaron el Imperio (como Clodoveo y Teodorico) eran hombres demasiado groseros. Esta respuesta es incompleta. No todos los vencedores eran hombres groseros. Muchos fueron figuras notables, como Atila (el Etzel o Atli de los poemas épicos y de las sagas). Pero el Imperio romano era ciertamente demasiado vasto y complicado, de manera que los hombres y los poetas, que no conocían más que la organización de tribu, necesitaron muchísimo tiempo para ver en aquella conquista un verdadero esfuerzo heroico. La *Ilíada* no cuenta el sitio de Troya, si bien es cierto que el genio de Homero hace que estén como sobreentendidos los diez años de combate y la victoria final; mucho menos cuenta el proceso todo de la invasión del área mediterránea por los guerreros del Norte. En el hombre primitivo, estímulo para la acción y para la poesía es todo uno: un insulto, una mujer, un monstruo o un tesoro. Por otra parte, aunque los bárbaros saquearon ciudades del Imperio romano, aunque expulsaron a sus funcionarios y ocuparon sus territorios, muchos de ellos no cayeron en la cuenta de que con eso subyugaban a un enemigo extranjero, y de que por lo tanto podían tomar la parte que les correspondía de los privilegios que hasta entonces les habían estado negados. No abolieron el Imperio. Entraron en su territorio y se adueñaron de él. Podemos decir, adaptando una frase de Mommsen, que la conquista significó la romanización de los bárbaros mucho más que la barbarización de los romanos.[16] Y finalmente, como insinúa Toynbee, el proceso mismo de la

[15] A. J. Toynbee, *A study of history*, vol. V, Oxford, 1939, pp. 610 *ss.*

[16] Éste es el punto de vista expuesto por J. B. Bury en su libro *The invasion of Europe by the barbarians*, Londres, 1928; véase también lo que decimos *infra*, vol. II, pp. 274-275, acerca de la obra de Fustel de Coulanges.

conquista del Imperio tendía a anular su impulso hacia la literatura épica, porque fué aquélla una operación afortunada que les dió riquezas y sosiego. La poesía épica rara vez toma como asunto estas operaciones afortunadas, a no ser que se hagan venciendo obstáculos terribles. Prefiere contar una derrota, que hace a los hombres valientes aún más valientes y que acrisola su vida.[17] No por conquistar a Roma iban a hacerse los bárbaros más aguerridos y más finos sus corazones.[18] Pero siglos más tarde volvieron a crear el estilo heroico. Cuando ellos a su vez, acaudillados por un nuevo César (un cristiano de sangre bárbara), se vieron amenazados por nuevos paganos no menos formidables, entonces, sobre altas montañas y oscuros valles, resonó el moribundo olifante de Roldán.

De la poesía cristiana inglesa afirma expresamente el más grande historiador inglés de la Edad Oscura que brotó de la tradición poética anglosajona. El relato está en la *Historia eclesiástica de la nación inglesa*, escrita por San Beda el Venerable. Era costumbre, dice Beda, que en las reuniones cada uno de los invitados tocara el harpa y entonara una *canción* (todas estas canciones deben haber sido sobre temas ajenos a lo religioso). Un vaquerizo de Northumbria llamado Cædmon "había vivido hasta una edad avanzada sin haber aprendido nada de poesía", de manera que solía abandonar la reunión antes de que le tocara su turno. Pero un noche, después de salir de allí y de marcharse a dormir en el establo, guardando las vacas, recibió en sueños inspiración para cantar "el principio de las cosas creadas", en alabanza del Dios Creador. Cuando despertó, conservaba firmemente en su memoria todo lo que había cantado en sueños, y a esas palabras añadió después otras, en el mismo estilo religioso y elevado. No tardaron en llegar noticias de todo esto a la abadía de Whitby, y Cædmon fué examinado por la abadesa Hilda, la cual declaró que el vaque-

[17] Hay un buen ejemplo de esto, contado por un historiador romano, y que se refiere a una época más primitiva, pero semejante a ésta. Haníbal, después de atravesar los Alpes, quiso reanimar el valor de sus exhaustas tropas y disponerlas para su primera batalla contra los romanos en Italia. Y entonces, como ejemplo vivo del arrojo que se ríe de la muerte, mandó traer algunos hombres de las tribus salvajes alpinas (seguramente celtas) que había hecho prisioneros durante la travesía, y les brindó la oportunidad de ganar su libertad; debían pelear hombre contra hombre, y el vencedor quedaría libre. Ellos aceptaron alegremente, tomando las armas y bailando una danza montañesa ("cum sui moris tripudiis"). Durante la pelea, los espectadores demostraban tanta admiración por el vencido, si sabía morir bien, como por el vencedor: "ut non uincentium magis quam bene morientium fortuna laudaretur" (*Tito Livio*, XXI, XLII).

[18] Cf. *Maldon*, versos 312-313.

ro estaba inspirado por Dios. Los monjes le leyeron el texto de una historia o lección sagrada para que la pusiera en verso, cosa que él hizo durante la noche. No sabía leer ni escribir, pero "todo cuanto podía aprender por el oído lo ponderaba en su corazón". Lo llevaron a la abadía, y allí le enseñaron el contenido del Viejo y del Nuevo Testamentos. Poco a poco, "rumiando como un animal limpio", puso los relatos y las enseñanzas de la Biblia en versos anglosajones.[19] De esta manera, poco tiempo después de 657, año en que se fundó la abadía de Whitby, se llevó a cabo la confluencia de las dos grandes tradiciones, la anglosajona y la latina. Cuando Cædmon rumiaba los sublimes capítulos de la Biblia y los transformaba en dulces cantares, estaba haciendo lo mismo que algunos poetas laicos, como Deor y Widsith, hicieron con las leyendas de los viejos caudillos y de las batallas de tiempos pasados. Pero el material de que él se servía se lo traducían letrados que conocían la Biblia en latín.[20] La síntesis está simbolizada en el hecho de que Cædmon renunció a su vida de seglar y entró en el monasterio.

De los poemas de Cædmon no queda nada, excepto un fragmento que es el comienzo justo de la larga y magnífica serie de poemas

[19] En la frase de San Beda, "quasi mundum animal ruminando", hay una comparación, encantadora por su ingenuidad, del meditabundo vaquerizo, que rumia la Escritura en su establo, con sus propias vacas.

[20] San Beda los llama "doctores" y "multi doctiores uiri". Se suele suponer que Cædmon estaba ya al servicio de la abadía de Whitby cuando comenzó a componer sus poemas. Véase, por ejemplo, Stopford Brooke, *English literature from the beginning to the Norman conquest*, Londres, 1898, p. 127: "Cædmon was attached in a secular habit to the monastery —one of its dependants". Lo mismo afirman Alois Brandl, en el *Grundriss der germanischen Philologie* de Hermann Paul, 2ª ed., vol. II, 1ª parte, Estrasburgo, 1901-1909, p. 1027: "Cædmon ... lebte zunächst als Laie in einer Klostergemeinschaft", etc.; E. E. Wardale, *Chapters on old English literature*, Londres, 1935, p. 112, y muchos otros. Esta suposición no está corroborada por el relato de San Beda, que más bien da a entender lo contrario. Según el santo, Cædmon era un hombre del *campo* y dueño de un cortijo. Cuando recibió el don del canto, se lo dijo al encargado de la granja y fué llevado a presencia de la abadesa. El encargado de la granja dijo seguramente: "Esto parece cosa de Dios, tenemos que preguntárselo a la abadesa Hilda", y llevó a Cædmon a la abadía. Ahora bien, en ningún lugar se dice si la granja en que trabajaban Cædmon y el capataz estaba o no dentro de las posesiones de la abadía. Pero si Cædmon hubiera sido ya miembro de la comunidad de Whitby, es seguro que San Beda no habría dejado de decir que ya había sido un fervoroso oyente de la Palabra, un humilde trabajador de las propiedades de la abadía que escuchaba los sermones y los ponderaba en el fondo de su corazón, y otras cosas por ese estilo. Es un argumento *ex silentio*, pero es menos aventurado que el supuesto de que sólo había *un* capataz de granja cerca de Whitby, y de que él y sus hombres estaban al servicio de la abadía.

cristianos escritos en inglés: es un breve y hermoso himno al Dios Creador. Pero se conservan otros poemas en antiguo inglés escritos por autores más tardíos, que siguieron el sistema de Cædmon y se inspiraron quizá en su ejemplo. Son paráfrasis y explicaciones poéticas de algunos relatos bíblicos, hechos evidentemente por personas que sabían leer los originales en latín. El interés principal de estos poemas estriba en que combinan la tradición bíblica con el estilo y el modo de sentir anglosajones. Están compuestos en el mismo metro corto y tosco y en la misma lengua poética que el *Beowulf*, llena de frases violentas y rechinantes. Y en todos ellos late la energía marcial y la fuerza de voluntad características de la poesía laica escrita en antiguo inglés. Abraham aparece en el Génesis como un intrépido *earl* que rescata a Lot de manos de los hombres del Norte. La inquebrantable altivez del discurso con que Satanás congrega sus huestes, en el *Génesis B* (pasaje que posiblemente llegó a conocer Milton[21]), es igual a la de mil caudillos septentrionales que, aunque derrotados, tenían el valor de no someterse ni doblar nunca la cerviz. Los materiales de estos pomas no están tomados de la tradición cristiana, sino de la historia y la leyenda judías. Así como las pocas reminiscencias bíblicas del *Beowulf* provienen de los primeros capítulos del Viejo Testamento, así dos de estas obras se basan sobre el Génesis y una sobre el Éxodo. Hay otra sobre el libro de Daniel, relato que, aunque escrito en época notoriamente más tardía, es uno de los libros hebreos más primitivos y más fuertemente nacionalistas. Sin duda la sencillez y la violencia del relato llegaba al corazón del primitivo pueblo de Inglaterra, que pasaba a su vez por una época de resistencia contra crueles y poderosos paganos. Parecida a ésta es otra paráfrasis de la historia bíblica, *Judit*, fragmento de unos trescientos cincuenta versos, en el cual se ensalza a la heroína nacional del pueblo judío que dió muerte al capitán de los invasores asirios. Por supuesto, se ha atribuído a Cædmon, así como tantos breves poemas heroicos griegos se atribuyeron en un tiempo a Homero o a Hesíodo; pero ahora se le asigna como fecha de composición el siglo X, la larga época de resistencia contra la invasión y ocupación de Inglaterra por los bárbaros daneses. Junto con dos obras alemanas parecidas, son éstas las primeras traducciones de la Biblia latina a una lengua vulgar moderna, y preludian la gran serie de versiones inglesas de la Biblia que culminaría en la versión del rey Jacobo.

[21] Véase D. Masson, *The life of John Milton*, vol. VI, Nueva York. 1946, p. 557, nota 1; C. W. Kennedy, *The earliest English poetry, op. cit.*, p. 163, menciona otros estudios sobre este particular.

Cynewulf, que es el siguiente poeta anglosajón cuyo nombre se conoce, representa la segunda etapa habitual en el desarrollo de la poesía primitiva. En las baladas, en las crónicas y en los poemas épicos, lo mismo que en otros relatos tradicionales (por ejemplo los cuentos de hadas), se borra casi siempre la personalidad del compositor. Nadie sabe quién fué el que dió su forma actual a la *Ilíada*, a la *Odisea*, al *Beowulf*, al *Cantar de mio Cid* o al Libro de los Jueces. Pero durante la época en que sigue vivo el estilo épico suele aparecer un poeta consciente de su misión y orgulloso de su arte, que pone su nombre en poemas escritos dentro de la tradición épica o de una tradición afín a ella, y que altera el estilo convencional de acuerdo con su propia personalidad. El primer poeta griego conocido después de los poemas homéricos es Hesíodo, cuya obra, *Los trabajos y los días*, aunque llena todavía del saber tradicional y escrita en el lenguaje tradicional, lleva ya su nombre, e incluye ciertos detalles autobiográficos y muchas expresiones de su modo personal de ver la vida. En uno de los himnos escritos en estilo épico mucho tiempo después de la *Ilíada*, el poeta dice de sí mismo que es un ciego que mora en la rocosa Quío: éste es el origen de la tradición que afirmaba que Homero había sido ciego.[22] Focílides, autor de proverbios poéticos, solía "firmar" cada uno de ellos poniendo su nombre en el primer verso. Algo semejante ocurre en la primitiva poesía inglesa: después del tradicionalista Cædmon, viene la personalidad mucho mejor definida de Cynewulf.

Sabemos que existió, sabemos un poco de su vida, y conocemos cuatro de los poemas que compuso. Éstos son:

1) *Cristo,* paráfrasis poética de un sermón sobre la Ascensión escrito por San Gregorio Magno;[23]
2) *Juliana,* relato versificado del martirio de Santa Juliana, cuya fuente fué seguramente un martirologio latino;[24]

[22] *Himno a Apolo,* verso 172.

[23] El poema sobre Cristo está dividido en tres partes. Sólo la segunda (versos 440-866) lleva la "firma" de Cynewulf, y hay notorias diferencias entre las tres partes, tanto en el estilo como en el asunto. La fuente es San Gregorio Magno, *Homiliae in Evangelia,* lib. II, hom. 29 (en la *Patrologia Latina* de Migne, vol. LXXVI, cols. 1213-1219).

[24] Sobre la fuente de este poema véase J. M. Garnett, "The Latin and the Anglo-Saxon *Juliana*", en *Publications of the Modern Language Association,* vol. XIV (nueva serie, vol. VII), 1899, pp. 279-298. Santa Juliana murió hacia el año 309. Cynewulf parafraseó una vida de la santa semejante a las que se pueden ver ahora en los *Acta sanctorum,* pero la verdadera biografía que empleó se ha perdido.

3) *Los destinos de los Apóstoles,* breve resumen mnemónico, en verso, de las misiones y muerte de los doce Apóstoles;
4) *Helena,* largo y minucioso relato del viaje de Santa Helena, madre del emperador Constantino, a Jerusalén; cuenta cómo buscó aquí la cruz enterrada de Cristo, cómo la encontró (amenazando con mandar ejecutar a gran número de judíos) y cómo instituyó su culto.

Todos estos poemas contienen el nombre de Cynewulf inserto en caracteres rúnicos. Esta extraña clave se basa en el hecho de que los signos del alfabeto rúnico tenían no sólo su propio valor en cuanto letras, sino además significados en cuanto palabras, de manera que podían estar dentro de un poema con su valor de vocablos independientes, pero escritos en cuanto letras que formaban un nombre propio. (Por ejemplo, si el nombre del poeta era Robb, podía incluir su "firma" empleando las palabras *are, oh, be* y *bee* en lugares prominentes y estrechamente conectados de su poema, pero escribiendo estas palabras con los signos rúnicos correspondientes a *R, O, B* y *B.*[25]) El poema de *Helena* contiene también datos autobiográficos: dice Cynewulf ser un poeta que gozaba de riquezas y de favor, pero que lo abrumaban el pecado y la tristeza hasta que se convirtió a la fe cristiana, o, lo que es más verosímil, a un cristianismo más ardiente y sincero, cuyo centro fué la adoración de la Cruz.

La obra de Cynewulf, como la de Cædmon, es una síntesis del estilo poético anglosajón con el pensamiento cristiano llegado por intermedio de Roma. Sus temas, sin embargo, no están tomados del Viejo ni del Nuevo Testamento, que se leían y traducían en voz alta para Cædmon, sino de obras latinas posteriores, que exponían la doctrina y la historia cristianas. Constituye, pues, una etapa más avanzada en la cristianización de Inglaterra y en su impregnación por la erudición clásica. Y su estilo es más ordenado y apacible, con nuevos recursos de vocabulario y con una estructura de pensamiento que es de origen clásico.[26] Sin embargo, el tono en que se expresa su emoción es inequívocamente anglosajón, vigoroso y combativo, lleno de ingenua energía y de amor por los aspectos más bravíos de la naturaleza: su entusiasta des-

[25] Las letras-palabras rúnicas eran forzosamente sustantivos; para que el ejemplo fuera perfecto, habría que encontrar algún nombre moderno cuyas letras todas pudieran (como *bee* 'abeja') servir como sustantivos.

[26] Véase, sobre este particular, el artículo de K. Sisam, "Cynewulf and his poetry, en *The Proceedings of the British Academy,* vol. XVIII, 1932, pp. 303-331, que es una inteligente introducción a la obra de Cynewulf.

cripción del viaje de la reina Helena a Jerusalén contrasta agudamente con el odio por los viajes marinos que se nota en casi toda la poesía griega y latina, y es una expresión primeriza de la larga tradición marinera de Inglaterra. Hasta el hecho de que sus firmas estén escritas en runas —lo cual debe haber sido ya cosa anticuada para un letrado como Cynewulf— es típico del individualismo y conservatismo de los ingleses.

No podemos estudiar circunstanciadamente cada una de estas obras. Pero sí merecen detener nuestra atención dos poemas excepcionales que se suelen atribuir a Cynewulf a causa de su estilo, aunque no tienen firma. *El sueño de la Cruz* es un poema que describe una visión de la cruz y de la crucifixión. Es más individual que cualquier otra obra de su época: aunque tan intenso como los poemas heroicos de carácter guerrero, su intensidad es la de un mundo espiritual más fuerte y menos primitivo. Tiene algo que está dentro de la tradición del arte inglés más antiguo. Por ejemplo, la Cruz pronuncia una larga descripción de sí misma, lo cual recuerda las inscripciones de las armas y ornamentos anglosajones: la joya del rey Alfredo dice: *Ælfred mec heht gewyrcean,* 'Alfredo me ha hecho'. A esto se debe sin duda el que una parte del poema se haya grabado en la Cruz de Ruthwell, al sur de Escocia, como para hacer que la cruz contara su propia historia. Por otra parte, el autor comienza con un "¡Escuchad!", igual que el *Beowulf,* y a Cristo se le describe como un "joven héroe".[27] Pero el poema encierra ciertos elementos que no tienen ningún paralelo en la literatura inglesa primitiva, y que son precursores de la Edad Media: la sensual belleza de las descripciones —la cruz destila sangre y está rutilante de joyas, como en el rosetón de una catedral gótica—; la concepción del conjunto como un sueño, rasgo característico del trascendentalismo medieval; el culto de la cruz, que se estableció en el siglo VIII y que era una novedad para la Iglesia occidental; y finalmente la adoración de Cristo, en quien se ve, no un rey poderoso ni un maestro moral, sino una persona sublime y amada. A juzgar por lo que se puede rastrear, este poema no es ni traducción ni adaptación, sino una expresión completamente original, la exclamación mística de una alma en éxtasis.

Pero la más extraña síntesis de la tradición clásica con la tradición inglesa en este período es un poema intitulado *Fénix.* Su

[27] La palabra inicial es *Hwæt!,* grito tradicional con que el bardo llamaba la atención de sus oyentes; la expresión "joven héroe" *(geong Hæled)* se encuentra en el verso 39.

autor cuenta la historia de esta misteriosa ave que vive allá lejos, cerca de las puertas del paraíso; cuando envejece, ella misma se construye su pira funeraria, se quema y muere, para luego resucitar. En seguida el poeta saca la moraleja alegórica, de ese tipo de alegoría tan caro a los autores medievales de bestiarios: las llamas simbolizan el fuego del Día del Juicio, y el renacimiento del ave es imagen de la resurrección de Cristo y de las almas cristianas a la vida eterna.

La descripción del fénix es traducción parafraseada de un tardío poema latino sobre ese mito, compuesto por el poeta cristiano Lactancio.[28] La alegoría proviene en gran parte de un sermón de San Ambrosio sobre la resurrección de Cristo, con adiciones tomadas del Viejo Testamento, de San Beda y de otras fuentes.[29]

Es fascinante ver cómo el autor del *Fénix* ha transfigurado el poema de Lactancio, que es en realidad bastante flojo. El cambio más importante está en la emoción del tono. Los versos de Lactancio, a pesar de la hermosura de su tema, están llenos de lugares comunes, de frases estereotipadas que él toma de poetas más antiguos;[30] se hunde al final en un malhumorado pesimismo, y rara vez se levanta por encima de la descripción convencional, aun en su cuadro de la patria paradisíaca del fénix. El asunto es esplendoroso, más bello aún que el tema del cisne, tan querido de los isabelinos y de los simbolistas. Pudo haber inspirado poemas líricos como el de Tennyson sobre el águila, el de Baudelaire sobre el albatros o los de Mallarmé y Rubén Darío sobre el cisne. Pudo haber sido un símbolo místico lleno de anhelante aspiración, como el halcón de Gerard Hopkins. Pudo haber sido un fragmento de suntuosa y espléndida descripción miltoniana. Pero lo único que hizo Lactancio fué juntar una gran retacería de frases hechas, y su principal emoción es aquel lúgubre aborrecimiento de la vida que animaba a los

[28] Lactancio, *De aue Phoenice*. El mito del fénix es, en última instancia, resultado del culto egipcio a los animales, y probablemente surgió de la observación de ciertas extrañas aves migratorias. Llegó al mundo helénico a través de la descripción de Egipto por Heródoto (II, LXXIII, datos tomados quizá de Hecateo). Acerca de su rico simbolismo, véase J. Hubaux y M. Leroy, *Le mythe du phénix dans les littératures grecque et latine*, París, 1939.

[29] San Ambrosio, *Hexaemeron*, V, XXIII, 79-80, es la fuente del *Fénix*, versos 443 *ss*. El Libro de Job, XXIX, 18, se cita y parafrasa en los versos 546-569.

[30] Por ejemplo, los versos 15-20 del poema de Lactancio están tomados de Virgilio, *Eneida*, VI, 274-281, y los versos 21-25 provienen de Homero, *Odisea*, IV, 566-567, + *Odisea*, VI, 43-45, + Lucrecio, III, 18-23.

cristianos primitivos. El poeta anglosajón, por el contrario, ama la vida y ama su tema. Describe al extraño pájaro con afectuosa admiración. Da muchos más detalles acerca de la naturaleza, así cuando pinta la ubérrima patria del fénix como cuando la contrasta con el destemplado clima de Inglaterra. Su imaginación es mucho más vívida. Por ejemplo, Lactancio dice que la patria del fénix está lejos, al Oriente, allí donde se abre la puerta del cielo; este "se abre" (*patet*) es una palabra desvaída, que se dice de cualquier puerta que no está cerrada permanentemente, y en realidad no quiere decir mucho más que un simple "está". El poeta inglés no toma ese *patet* como palabra convencional, sino como una imagen estimuladora, y saca de ella una idea nueva y hermosa. La puerta de los cielos no sólo está abierta, sino que deja pasar los ecos de los himnos de los bienaventurados, para que los oiga un "pueblo" que en realidad no debería estar allí, puesto que la patria del fénix se supone ser un lugar deshabitado (pero la idea era demasiado buena para dejar que se perdiera):

Sin par es la isla, sin par su hacedor,
glorioso el Señor que ha echado sus cimientos.
Su pueblo dichoso oye el alegre canto
muchas veces, por la puerta abierta del cielo.[31]

Así también, al final, el poeta anglosajón suprime las misantrópicas reflexiones de Lactancio, su idea de que el fénix es feliz porque no tiene compañera ni hijos y porque alcanza la vida a través de la muerte:

¡Oh ave mil veces dichosa por su suerte y su sino,
a quien Dios ha otorgado nacer de sí misma!
Sea hembra o macho, tenga los sexos dos, o ninguno,
¡feliz porque los lazos del amor desconoce!
Su amor es la muerte, su solo placer está en ella:
para poder nacer, desea morir primero.[32]

[31] *Fénix*, versos 9-12, según la traducción al inglés moderno por J. D. Spaeth, en *Old English poetry*, Princeton, 1922.

[32] Lactancio, *De aue Phoenice*, 161-166:

A fortunatae sortis fatique volucrem
cui de se nasci praestitit ipse deus!
Femina sit, uel mas, seu neutrum, seu sit utrumque,
felix quae Veneris foedera nulla colit!
Mors illi Venus est, sola est in morte uoluptas:
ut possit nasci, appetit ante mori.

Transforma la primera de estas observaciones en una alabanza del mirífico poder de Dios, y la última en una profesión de fe en la inmortalidad.

Por lo demás, el poeta inglés se extiende, liberándose del yugo del modelo. El original latino está escrito en dísticos bien cerrados, cuyas partes suelen corresponderse en estrechas antítesis. Él no presta atención a eso. Siguiendo el hábito del inglés antiguo, no trata de encerrar el sentido dentro de un pareado, sino que deja fluir el discurso, y hasta acaba a veces una oración o una descripción a mitad de un verso. Ésta es una diferencia fundamental entre la poesía inglesa y la poesía de tradición románica, y continuará siéndolo por muchos siglos.[33] El poeta inglés escribe mayor número de versos que el original, no porque tema traducir mal o porque se afane en hacerse comprensible, sino porque desea realzar el poder emotivo de sus descripciones. El poema de Lactancio tiene ciento setenta versos y el anglosajón seiscientos setenta y siete, de los cuales unos trescientos ochenta corresponden a los versos de Lactancio. Así, el "Hay una tierra dichosa" del primer verso de Lactancio inspira once versos del *Fénix* anglosajón, sin contar la hermosa imagen de los cánticos que se escuchan a través de la puerta del cielo.

El inglés moderniza el asunto para acercarlo a sus oyentes. Lactancio escribe:

> Cuando con los fuegos de Faetonte ardían los cielos,
> quedó ese lugar inviolado por las llamas;
> y cuando el diluvio inundaba en sus olas el orbe,
> las aguas de Deucalión sostuvo ileso.[34]

El traductor suprime estos remotos mitos griegos, pone en vez de ellos el diluvio hebreo, más real y terrible, y sustituye las llamas de Faetonte por el fulgor de rayos y por el fuego final del Día del Juicio, que es el asunto que le va a servir para concluir su poema:

> No envejecerá una sola hoja,
> no se ennegrecerá rama alguna con descarga de rayo

[33] Véase W. P. Ker, *Epic and romance*, 2ª ed., Londres, 1908, cap. II, secciones 4 y sigs., y la nota A del apéndice.

[34] Lactancio, *De aue Phoenice*, 11-14:

> *Cum Phaethonteis flagrasset ab ignibus axis,*
> *ille locus flammis inuiolatus erat;*
> *et cum diluuium mersisset fluctibus orbem,*
> *Deucalioneas exsuperauit aquas.*

hasta que sea el juicio final. Cuando arrasó el diluvio
con potencia de aguas el mundo de los hombres
y sepultó la inundación la tierra entera,
esta isla resistió a la tormenta de las olas,
serena y firme en medio de mares furiosos,
intacta y pura gracias al poder divino.
Así bendecida, perdura hasta que venga el fuego.[35]

Y a la lista de calamidades que Lactancio (tomando por modelo a Virgilio) dice que están ausentes de la patria del fénix, el poeta inglés agrega otras dos, que a menudo amenazaban a la Britania anglosajona:

asalto de enemigo, o repentino fin.[36]

Para concluir, añade un largo sermón en verso, que termina con una curiosa mezcla de palabras anglosajonas aliteradas y de frases de himnos latinos, cada una en medio verso. Dios, dice, nos ha dado la oportunidad de ganar el cielo mediante nuestras buenas acciones, y de

saludar al Salvador *sine fine,*
prolongar sus loores *laude perenni*
en gloria con los ángeles, *Alleluia!*[37]

Quienquiera que haya sido este poeta, era un buen conocedor de lo clásico (mejor que muchos "letrados" posteriores de la Edad Media), un poeta vigoroso y positivo que podía elevarse por encima de su original, y un devoto cristiano. El nivel cultural de la Inglaterra de entonces tenía que ser, en verdad, lo bastante alto para producir semejante poeta y sus oyentes.

La mayor importancia del *Fénix* consiste en ser la primera traducción de un poema de la literatura clásica a una lengua moderna. El autor conoce su latín, y de ninguna manera se le ve amedrentado ante su empresa. Siente que su propia lengua

[35] *Fénix,* versos 38-46, según la traducción citada.

[36] *Fénix,* verso 52 (traducción citada).

[37] *Fénix,* versos 675-677, según la citada traducción de Spaeth. Existe un poema sobre la Encarnación en que hay esta misma curiosa mezcla de latín y anglosajón: véase J. S. Westlake en *The Cambridge history of English literature,* Cambridge, 1920, vol. I, cap. VII, pp. 146-147. Infantil y todo, no deja de tener cierto encanto; pero, lo que es más importante, demuestra (como los libros escolares de Ælfric) un alto grado de interpenetración entre latín e inglés antiguo, muchos siglos antes de que otras naciones europeas se arriesgaran a poner el habla vulgar en contacto con la lengua culta.

(que tiene ya sus tradiciones poéticas), siente que sus propias energías e imaginación son plenamente iguales a las de su modelo latino. Esto es una prueba concreta de cuán avanzada estaba la civilización en Inglaterra en el lapso que media entre la invasión sajona y la danesa. En el campo de la literatura, la marea avanza hacia adelante en cinco oleadas:

1) Primero, la poesia pagana: el *Beowulf* y los pequeños poemas y fragmentos heroicos. En ellos no hay influencia grecorromana perceptible; del mundo latino no llega más que una débil irradiación de cristianismo.

2) Después Cædmon, que escribió en la segunda mitad del siglo VII, compuso poemas en el estilo tradicional anglosajón sobre asuntos tomados de la Biblia latina. Siguiendo sus huellas, otros poetas que leían la Biblia en latín escribieron adaptaciones libres de varios de sus libros menos cristianos.

3) Hacia el año 800, Cynewulf adaptó materiales de prosistas latinos cristianos, que le sirvieron de tema para poemas anglosajones.

4) Luego viene el *Fénix*, cuyo autor realiza, con gran fantasía, una traducción libre y una fusión y ampliación de poesía latina y de prosa cristiana.

5) Por último, en *El sueño de la Cruz*, un poeta inglés crea verdaderamente poesía nueva y original sobre temas introducidos en Inglaterra por conducto del cristianismo latino.

Habían de pasar muchos siglos antes de que cualquier otra nación europea se aventurara a hacer semejantes traducciones y a escribir semejantes poemas, al mismo tiempo tan sabios y tan creadores. El fénix, milagrosamente renacido, a imagen de Cristo, simboliza el milagroso renacimiento, en sociedades antaño bárbaras, de la cultura grecorromana transformada a través del cristianismo.

La Prosa Anglosajona

La historia de la prosa inglesa durante la Edad Oscura es también la historia del anhelo ascensional, muchas veces interrumpido, de la civilización en las islas británicas. La poesía está mirando casi siempre hacia atrás, hacia una época anterior, para tomar de ella su forma o sus temas, o una y otra cosa. La prosa tiene más el sentido de lo contemporáneo, refleja las necesidades, los pro-

blemas y las fuerzas de su tiempo. Por eso la prosa inglesa de este período estuvo consagrada ante todo a la educación. Su finalidad era civilizar a los ingleses, mantenerlos civilizados y darles alientos en la lucha que sostenían contra las constantes embestidas de la barbarie. Para llevar a cabo esta tarea se sirvió de dos instrumentos principales. Uno fué la Biblia y la doctrina cristiana. El otro fué la cultura clásica. No hubo nada frívolo ni se dejó ningún lugar para la imaginación o la fantasía en la prosa inglesa de esta época. Fué resueltamente religiosa, o histórica, o filosófica.

El esfuerzo de mantener viva la civilización en Inglaterra no fué un proceso único y seguido en línea recta, sino que se vió interrumpido y desviado por serios conflictos. El primero fué la disensión entre la Iglesia británica y la Iglesia de Roma.[38] La Iglesia británica salió derrotada, pero el conflicto fué largo y calamitoso. Muchos de los primeros eclesiásticos de Inglaterra, San Patricio probablemente y San Columba con seguridad, no fueron católicos romanos. No se consideraban a sí mismos directamente bajo la autoridad del Obispo de Roma, e interpretaban la doctrina cristiana de modo distinto que sus correligionarios italianos de esa época. La Iglesia católica se ha apropiado ahora a muchos de ellos como santos, rechazando a otros como herejes; pero el

[38] Véase A. J. Toynbee, *A study of history*, vol. II, Oxford, 1934, pp. 322-340 y 421-433. Hay un estudio mucho más detallado por L. Gougaud, *Christianity in Celtic lands* (traducción inglesa de la obra manuscrita del autor por M. Joynt), Londres, 1932, sobre todo en las pp. 185 *ss*. Gougaud tiende a juzgar de poca monta esta disensión, diciendo (p. 213) que la Iglesia británica estaba "un poco alejada", pero que no era "separatista ni independiente". Otros podrían pensar que las diferencias llegaron a ser más hondas. La Iglesia británica se llama a menudo Iglesia irlandesa, y a veces, más correctamente, Iglesia céltica. Fundada en Inglaterra antes de la caída del Imperio romano, como una provincia de la cristiandad romana original, quedó sumergida en gran parte bajo las invasiones sajonas de Inglaterra, después de las cuales continuó existiendo en las zonas septentrional y occidental (inclusive la Bretaña francesa). Gildas es un típico producto de esa Iglesia. Desde el país de Gales e Irlanda ejerció después su influencia sobre Escocia y sobre la Inglaterra sajona, entrando a veces en competencia con los misioneros romanos que más tarde llegaron allá desde el Sur, hasta que unos y otros se encontraron en el Sínodo de Whitby. Pero su tradición fué bastante continua, de modo que en realidad habría que llamarla Iglesia de Inglaterra. En la p. 240 Gougaud se pregunta de dónde les venía a los irlandeses su conocimiento de la cultura clásica. ¿Del sur de Gales? ¿A través de misioneros alejandrinos o bizantinos? ¿A través de letrados desterrados de la Galia? Con argumentos que parecen convincentes, concluye que los irlandeses recibieron su cultura y su interés por el cristianismo como un legado de la Iglesia británica original (que había "absorbido cierta proporción de cultura latina") y que luego fundaron escuelas latinas para fomentar la inteligencia de las Escrituras y de las obras latinas de los Padres de la Iglesia.

asunto no fué siempre tan sencillo. Una de las más interesantes figuras de los proscritos fué el sacerdote celta Pelagio (*ca* 360-420), que predicó una doctrina condenada más tarde con el nombre de herejía pelagiana. (En oposición a la doctrina de San Agustín, según la cual el hombre es absolutamente perverso desde que nace y enteramente incapaz de evitar el pecado y la condenación eterna sin la gracia de Dios, Pelagio enseñaba que Dios no espera de nosotros sino aquello que podemos hacer. El hombre *puede* ser bueno, pero Dios no lo castigará si es malo. Una obligación supone una capacidad. Es posible, si bien difícil, vivir sin cometer pecados.) Pelagio recorrió el mundo cristiano —Roma, Africa, Palestina— predicando su doctrina; pero fué vencido. Algunos ven en este hombre de la Escocia céltica el primer protestante.

La Iglesia romana emprendió el año 596 la tarea de reconquistar las avanzadas occidentales del Imperio, y se esforzó por someter a sus rivales ingleses. Entonces el papa San Gregorio Magno envió a San Agustín (a quien no hay que confundir con el obispo de Hipona mencionado arriba) a la cabeza de una misión que se establecería al Sudeste de Inglaterra. Mucha falta hacía este grupo de misioneros, a causa de la invasión de los sajones paganos. Sin embargo, la lucha entre las dos Iglesias fué larga, y San Agustín no quedó victorioso en toda la línea. No consiguió hacer que los eclesiásticos ingleses adoptasen el calendario romano con el cálculo romano de la Pascua, y hubo asimismo ciertas dificultades en cuanto al modo de la tonsura.[39] Pero después de ganar el gran debate conocido con el nombre de Sínodo de Whitby (664), los romanos quedaron dueños del terreno. Inmediatamente se aprovecharon de esta ventaja enviando a dos misioneros culturales, Teodoro y Hadriano. Teodoro, griego asiático nacido en Tarso, que hablaba el griego lo mismo que

[39] Véase L. Gougaud, *Christianity in Celtic lands*, *op. cit.*, pp. 185 *ss.* En su artículo "The Gregorian mission and English education" (en *Speculum*, III, 1928, pp. 335 *ss.*), P. F. Jones demuestra que la misión de San Agustín no llevaba propósitos educativos, sino puramente religiosos. Lo que urgía era convertir ante todo a los nuevos paganos sajones; su educación vendría más tarde. Sólo después de haber cumplido esa misión su tarea pudo comenzar a funcionar la escuela de Teodoro y Hadriano. El hecho de que San Agustín escribiera tan a menudo a Roma para consultar a San Gregorio acerca de puntos que ahora parecen bastante baladíes demuestra cuán de cerca vigilaba el Papa su empresa. Podría añadirse que esto ofrece una notable semejanza con los métodos administrativos del Imperio romano. Cuando Plinio el Joven fué enviado a regular la hacienda pública de la provincia de Bitinia, escribía al emperador Trajano, con la misma meticulosa precisión, para someterle todos los problemas que estuvieran un poco por encima de sus atribuciones.

el latín (cosa rara en esta época), fué nombrado arzobispo de Cantórbery.[40] Estos dos hombres fundaron una escuela en que se enseñaba latín, griego, literatura sagrada, astronomía, métrica y aritmética. Podemos, no obstante, percibir la pugna entre las dos Iglesias, y ocasionalmente una síntesis, a lo largo del primer período de la historia de la prosa inglesa.

En el dominio de la poesía, era ésta la época de Cædmon y Cynewulf. Del campo de la prosa sólo han sobrevivido obras latinas, pero su nivel cultural es bastante elevado. El primer panorama histórico de Inglaterra durante la Edad Oscura fué escrito por un monje celta, llamado Gildas (*ca* 500-570), que se considera a sí mismo susperviviente directo de la civilización romana en Inglaterra: llama al latín "nuestra lengua" y desprecia a los feroces cabecillas indígenas tan cordialmente como los primeros norteamericanos despreciaban a los pieles rojas. El primer letrado sajón, Aldhelmo (abad de Malmesbury en 675), fué educado primero por un celta de Escocia (Mældubh) y luego por Hadriano el romano.[41] Sus poemas son buenos, y muchos de ellos ostentan la luminosidad y el encanto de la influencia virgiliana. La prosa de sus cartas y de sus tratados sobre religión, moral y educación se resiente de la imitación de los Padres de la Iglesia: evidentemente leía sobre todo las obras de la tardía y tortuosa latinidad, y sólo tres veces cita a Cicerón.

Lo siguió un hombre mucho más grande, San Beda el Venerable (Beda = Bates) (*ca* 672-735), que es el primer autor inglés en quien podemos percibir el robusto sentido común y la simpática franqueza que caracterizan a los mejores ingleses. Nacido en el Norte, recibió su primera educación de labios de algunos eclesiásticos de Irlanda y del Norte de Inglaterra,[42] y dedicó la mayor parte de sus obras a Ceolwulf, rey de Northumbria. Todos sus libros están escritos en latín; muchos son compilaciones, y

[40] Beda, *Historia ecclesiastica*, IV, 1 (en la *Patrologia Latina* de Migne, vol. XCV, cols. 171-173). Cf. M. Roger, *L'enseignement des lettres classiques d'Ausone à Alcuin*, París, 1905, pp. 286 *ss.* Sin embargo, la escuela de Teodoro y Hadriano no estableció ninguna sólida y duradera tradición de estudios griegos en la Inglaterra de esta época. Durante la Edad Oscura y en los primeros tiempos de la Edad Media eran rarísimos los libros griegos en Inglaterra, y más raros todavía los hombres que podían leerlos. Véase la valiosa tesis de G. R. Stephens, *The knowledge of Greek in England in the Middle Ages*, Filadelfia, 1933.

[41] M. Roger, *L'enseignement des lettres classiques, op. cit.*, pp. 261 y 288-303.

[42] Véase M. L. W. Laistner, "Bede as a classical and a patristic scholar", en *The Transactions of the Royal Historical Society*, 4ª serie, vol. XVI, 1933, pp. 69-94.

en su mayor parte resultan ahora anticuados o sin interés; pero ninguno de ellos es necio, oscuro o extravagante, como lo son tan a menudo las obras medievales.[43] En su mayoría son comentarios sobre la Sagrada Escritura (predominando todavía el Viejo Testamento) y sobre asuntos bíblicos como el templo de Jerusalén. La síntesis de lo clásico y lo moderno es mayor en su *Historia eclesiástica de la nación inglesa,* que abarca desde la invasión de Julio César, en 55 antes de Cristo, hasta el año 731 de nuestra era. Es evidente que él mismo consideraba esta historia como la coronación de su vida, pues en ella incluyó al final su autobiografía y una lista de sus obras.[44] Es un libro importantísimo porque:

es uno de los primeros grandes documentos que describen la reconquista de la barbarie por la civilización, después de la caída del Imperio romano;
es una verdadera historia, que da más peso a la verdad central que a los detalles brillantes o a las lecciones de propaganda;
está muy bien construido: es, con mucho, la obra más extensa de las de su clase en toda la primitiva literatura inglesa, y contrasta muy favorablemente con la remendada y discontinua *Crónica anglosajona;*
es producto de auténtica investigación histórica: Beda incorpora la obra de los cronistas que le precedieron, y al mismo tiempo se sirve de documentos de valor inapreciable no publicados antes, acude a la tradición oral y reúne testimonios de fuentes tan lejanas como Roma. A él debemos relatos inmortales como el de la inspiración de Cædmon, la frase de

[43] M. L. W. Laistner, *art. cit.,* ha demostrado que los conocimientos estrictamente clásicos de San Beda se limitaban en realidad a Virgilio y a la *Historia natural* de Plinio. Los pasajes de los demás autores (con las pocas excepciones señaladas por Laistner en la p. 74 de su estudio) los tomó el santo de las citas que encontraba en los libros de los gramáticos, es decir, en los resúmenes y compilaciones que fueron uno de los medios favoritos de conocer a los clásicos a lo largo de la Edad Oscura y de la Edad Media, y hasta bien entrado el Renacimiento. Pero su conocimiento directo de los poetas cristianos (como Prudencio) y de otros Padres de la Iglesia (especialmente San Jerónimo) era enorme. Véase también, del mismo Laistner, el artículo "The library of the Venerable Bede", en *Bede, his life, times, and writings,* ed. A. H. Thompson, Oxford, 1935.

[44] Véase W. Levison, "Bede as historian", en *Bede, his life, times, and writings, op. cit.* Este brillante artículo sostiene que lo que hizo a San Beda orientarse hacia la historia fué su interés por dos temas convergentes: la cronología y la hagiografía.

San Gregorio "anglos de rostro de ángeles", y la del noble antiguo que comparó la vida terrenal del hombre con el vuelo de una golondrina a través de una sala iluminada.

San Beda fué al mismo tiempo un inglés y un latinista. Para él, el latín seguía siendo una lengua viva: es cierto que para escribirla hacía falta mucho tiempo y trabajo, pero era clara y perfecta, y además comprensible para todo el mundo. La cultura europea recibió influencias profundas de su visión histórica: a él, por ejemplo, se debe más que a ningún otro la introducción de la era cristiana, que fecha los acontecimientos antes o después de Cristo. Fué el primer inglés que trascendió su época y que, como lo comprendió el autor de la *Divina comedia,*[45] pertenece a toda la humanidad.

(Si el *Beowulf* corresponde a Homero, Cædmon a los autores de los primitivos himnos homéricos y Cynewulf a Hesíodo, ¿a quién corresponderá Beda, si no al piadoso y patriótico historiador Heródoto, coleccionador de leyendas?)

Otra prueba del alto nivel de la erudición inglesa durante la Edad Oscura nos la suministran dos letrados tan insignes que fueron invitados a colaborar en la tarea de la reeducación de Europa. Éstos fueron:

Alcuino de York (nacido en 735), que fué a enseñar en la escuela de estudios clásicos fundada por Carlomagno para intensificar su lucha contra la barbarie, y que dejó más de trescientos ensayos (en forma de cartas) sobre literatura y educación, escritos mientras presidía esa escuela y, más tarde, cuando gobernaba su abadía de Tours;

Juan, que se llamaba enfáticamente a sí mismo Escoto Erígena o Eriúgena, que quiere decir 'el celta de Irlanda'. Fué el más grande filósofo de la Edad Oscura.[46] Y fué otro producto de la Iglesia céltica, que siguió existiendo a lo largo de todos estos difíciles tiempos, dejando monumentos de su obra en las misiones que fundó y que sostuvo en el continente, así como en los muchos y hermosos manuscritos la-

[45] Dante lo colocó entre otros grandes doctores, uno de ellos su admirado maestro Santo Tomás de Aquino (*Paradiso,* canto X).

[46] Sobre Juan Escoto Erígena o Eriúgena, véase L. Gougaud, *Christianity in Celtic lands, op. cit.,* pp. 302 *ss.;* C. R. S. Harris, "Filosofía", en *El legado de la Edad Media,* trad. J. M. Fernández, Madrid, 1944, pp. 304-310; P. Kletler, *Johannes Eriugena,* Leipzig, 1931; y M. L. W. Laistner, *Thought and letters in Western Europe 500-900 A. D.,* Nueva York, 1931, pp. 197 *ss.*

tinos trabajados por manos irlandesas. Juan, cuyo conocimiento del griego era excepcional para sus tiempos, sucedió a Alcuino al frente de la escuela de palacio fundada por el sucesor de Carlomagno, Carlos el Calvo. Más filósofo que eclesiástico, elaboró un audaz esquema panteísta del universo, que demuestra que tenía el genio de la metafísica, condensado y robustecido, como el genio de los constructores de las catedrales góticas, por la barbarie circundante de sus tiempos.

Pero ahora que habían cesado ya las primeras invasiones y que los tozudos anglosajones habían sido parcialmente civilizados y cristianizados, nuevas oleadas de invasores paganos estaban atacando la cristiandad. Cinco años apenas después de que Alcuino salió de Inglaterra a Francia, el año 787, la *Crónica anglosajona* dice:

> En estos días llegaron los tres primeros barcos de los hombres del Norte, desde el país de los piratas.

El prefecto del lugar, prosigue, acudió, como era su deber, a aprehender a los piratas, y fué asesinado; y "éstos fueron los primeros barcos daneses que visitaron la tierra de los ingleses". De ahí en adelante, los ataques se hicieron cada vez más rudos. Una y otra vez, el autor de la *Crónica* no hace sino asentar las noticias de nuevos desastres:

> Este año hubo gran matanza en Londres, en Cantórbery y en Rochester.[47]

Las iglesias y monasterios célticos de Irlanda, Escocia y otros lugares fueron atacados muy poco después de 787, y destruídos y arrasados, de manera que sus habitantes quedaron dispersos por toda la Europa occidental y central como hombres sin patria.[48] En la ciudad santa de Armagh se restableció el culto de Thor.[49] En Inglaterra los daneses se establecieron como dueños defini-

[47] Este dato corresponde al año 839. Las citas de la *Crónica anglosajona* están tomadas de la traducción de R. K. Ingrac, publicada en la colección "Everyman". Sobre la frase "desde el país de los piratas", mi colega el profesor E. V. K. Dobbie me informa que el texto dice *of Heredalande*, y que esta palabra es un nombre de lugar que se ha identificado con una región cercana a Hardanger, en Noruega.

[48] Sobre la suerte de estos eclesiásticos, véase W. Levison, *England and the Continent in the eighth century*, Oxford, 1946, y H. Waddell, *The wandering scholars*, 7ª ed., Londres, 1934, cap. II, sección 5.

[49] Véase Gougaud, *Christianity in Celtic lands*, *op. cit.*, p. 395.

tivos del campo: la *Crónica* los llama simplemente "el ejército". Fué el rey Alfredo (848-901) quien acaudilló la resistencia y quien hizo posible que, pese a tremendas derrotas, siguiera viva la cultura británica y no pereciera la religión cristiana en las afligidas islas.

Alfredo negoció la paz con los daneses en 878. Esto no fué en realidad más que un "tratado de Munich" concluído a fin de mantener a los invasores alejados de un espacio vital; sin embargo, le dió tiempo para reavivar la civilización inglesa dentro del territorio que quedó bajo su influencia. De toda la tarea realizada por la Iglesia céltica y por los misioneros y maestros romanos no quedaba ahora casi nada. El propio Alfredo escribía[50] que no había *nadie* en el Sur de Inglaterra, *poquísimos* en la zona central (al sur del río Humber) y *no muchos* en el Norte "que pudieran entender la misa en inglés o traducir una carta latina", esto es, que supieran qué cosa significaban realmente el ritual y las oraciones latinas, o que pudieran leer a primera vista el latín sencillo y corriente que era la lengua internacional de las personas educadas. La religión y la civilización estaban casi extirpadas de Inglaterra. Y éste no era más que un aspecto de las pérdidas culturales que sufrió durante las invasiones. Todo había que resucitarlo: las escuelas, las iglesias y la conciencia de la historia inglesa y de la historia y geografía universales en el hombre ordinario. Era una enorme y ardua tarea, que sólo un gran hombre podía realizar.

Alfredo acudió a muchos métodos para restaurar la civilización y la cultura en Inglaterra; pero el más importante, para nuestro objeto, fué la traducción. Eligió cuatro libros latinos de gran importancia, y con ayuda de algunos los tradujo al anglosajón, para la enseñanza y reforma de su pueblo. Estos libros se ocupaban de los cuatro temas más esenciales:

1) *La práctica de la religión cristiana* se exponía en el *Hierdeboc* ('Libro del pastor') de Alfredo, traducción de un manual compuesto por el papa San Gregorio Magno para los sacerdotes que ejercían la cura de almas, intitulado *Regula pastoralis.*[51] San Gregorio fué el papa que expresamente había desaprobado todo intento de escribir un latín clásico y todo interés por la cultura clásica; pero fué un gran luchador y un gran maestro (fué él quien envió a San Agustín con su misión a Cantórbery),

[50] En el prefacio del *Hierdeboc*.

[51] San Gregorio mismo llama *Regula pastoralis* a su libro (*Epistolae*, V, XLIX, en la *Patrologia Latina* de Migne, vol. LXXVII). Los filólogos ingleses suelen llamarlo *Cura pastoralis*.

y su energía, su habilidad y su sabiduría práctica hacían mucha falta en esos tiempos. El prefacio de Alfredo —en el cual se ha visto la primera muestra importante de la prosa inglesa[52]— subraya el papel valiosísimo que desempeñan en la educación las traducciones, y en él expone el rey su propósito de reconstruir el espíritu inglés mediante la traducción de libros como éste.

2) *La historia cristiana y la existencia continua del pueblo inglés como una nación,* así como el nivel de cultura a que había llegado antes de las invasiones danesas, se exponían en una traducción, hecha por Alfredo o para él, de la *Historia eclesiástica de la nación inglesa* de San Beda el Venerable.

3) *La historia y geografía universales* se explicaban e interpretaban desde un punto de vista cristiano con la traducción de la *Historia contra los paganos* de Orosio, escritor español del siglo v. Dedicado a San Agustín de Hipona, este libro, al igual que la *Ciudad de Dios* del propio San Agustín, demostraba detenidamente que la introducción del cristianismo no era responsable —como aseguraban los filósofos paganos— de los espantosos males de la humanidad que comenzaron cuando el Imperio decadente fué destruído por los bárbaros y por otras calamidades. Las partes históricas del libro contienen datos de la mitología griega y romana, y también algunos elementos de historia y rudimentos de geografía en forma conveniente, aunque a veces algo falseada. Alfredo suprimió cuerdamente los datos geográficos que da Orosio acerca de partes remotas del mundo que quedaban muy lejos del horizonte de los ingleses, añadió en cambio varios preciosos capítulos sobre la geografía del Norte de Europa; incluyó sobre todo palabra por palabra los relatos de dos grandes viajes de exploración realizados por los marinos Ohthere en el Mar Blanco y Wulfstan en el Báltico.

4) *La filosofía moral en su relación con la teología* estaba recopilada en la *Consolación de la Filosofía* de Boecio. Como la influencia de este libro sobre el pensamiento europeo fué mucho mayor que la de los otros tres, merece un examen detallado.

El filósofo de la Roma tardía Anicio Manlio Severino Boecio, nacido hacia el año 480 y educado por el ilustre estadista Símaco (con cuya hija contrajo matrimonio), fué durante todo un milenio uno de los autores que más influencia tuvieron en Europa. Rico y noble, recibió una esmerada educación, y se consagró al griego; de esta lengua, precisamente cuando se estaba extin-

[52] P. G. Thomas en *The Cambridge history of English literature,* Cambridge, 1920, vol. I, cap. VI, p. 92.

guiendo su conocimiento en el mundo occidental, tradujo varios libros importantes que vinieron a ser los fundamentos de la ciencia y la filosofía medievales.[53] Como era un romano patriota, que sin duda veía con malos ojos a los gobernantes ostrogodos de Italia (aunque durante algún tiempo trató de colaborar con ellos), fué encarcelado por el rey ostrogodo Teodorico bajo la acusación de haber invitado al emperador de Oriente, Justiniano, a expulsar de Italia a los bárbaros. Después de varios meses de prisión fué ejecutado en 524. El relato de su muerte dice que el verdugo, después de torturarlo mucho tiempo mediante una cuerda que fué torciendo alrededor de sus sienes, lo remató a palos. Boecio escribió su obra más célebre, la *Consolación de la Filosofía,* cuando estaba ya sentenciado a muerte.[54]

Es un tratado dividido en cinco partes, llamadas "libros". Por su forma, se emparienta por un lado con el diálogo platónico, elaborado por Platón para reproducir los métodos didácticos de su maestro Sócrates, y por otro con la sátira menipea, mezcla de prosa y verso empleada para la crítica filosófica por el cínico Menipo.[55] Alternan un capítulo en prosa y otro en verso; o quizá sería más propio decir que a cada capítulo en prosa sigue un interludio en verso. La prosa está escrita en un latín tardío que se esfuerza, no sin fortuna, por ser clásico; el verso es una

[53] Boecio se propuso tender un puente sobre el abismo cada vez mayor que se abría entre la cultura griega y la latina, mediante una serie de traducciones: primero los libros sobre todas las ciencias que preparan al hombre para la filosofía, después las obras de Aristóteles sobre lógica, ética y física, y por último las obras de Platón. Su muerte relativamente temprana le impidió realizar algo más que una pequeña parte de su gran empresa. No obstante, gracias a sus traducciones que sobrevivieron, vino a ser uno de los fundadores del sistema pedagógico conocido con el nombre de *quadrivium,* y casi todos los educadores medievales lo veían con muchísimo respeto (cf., por ejemplo, Sigeberto, *De scriptoribus ecclesiasticis,* cap. XXXVII, en la *Patrologia Latina* de Migne, vol. CLX, col. 555). Estas traducciones abarcan los campos de la música, aritmética, geometría y lógica aristotélica. Sobre su importancia como traductor véase P. Courcelle, *Les lettres grecques en Occident de Macrobe à Cassiodore,* París, 1943, pp. 260-278.

[54] Del *De consolatione Philosophiae* hay varias ediciones modernas accesibles, como la de Adrianus a Forti Scuto y G. D. Smith, Londres, 1925. Véanse las extensas bibliografías que traen P. Courcelle, *Les lettres grecques, op. cit.,* y H. R. Patch, *The tradition of Boethius,* Nueva York, 1935.

[55] La forma de la sátira menipea fué introducida en la literatura latina por Varrón en el primer siglo antes de nuestra era; después de largo desuso, la popularizó de nuevo el filósofo Marciano Capela en otra de las obras básicas de la pedagogía medieval, las *Nupcias de la Filología y Mercurio,* libro escrito no mucho tiempo antes de la época de Boecio. [Sobre las *Nupcias* de Marciano, cf. E. R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina,* trad. M. Frenk Alatorre, México, 1954, cap. III, § 1.]

colección de muchos metros diferentes, pero predominan los paradigmas de verso corto apropiados para la poesía lírica, y muchos de ellos están copiados de los meditabundos coros de las tragedias de Séneca: es sorprendente que aparezca tan escasamente el largo verso didáctico que cualquiera se esperaría.[56] El estilo de todo el libro es tan pronto el de una conversación rápida, aunque de índole elevada, como el de una exposición serena y retórica. El esquema general es el de una charla entre Boecio recluído en su celda y su "nodriza y doctora", la Filosofía.

Después de escuchar sus quejas, la Filosofía le dice que está enfermo. Su alma está enferma de ignorancia y olvido. Ha olvidado el verdadero carácter del poder y de las riquezas que ha perdido: éstas son cosas puramente externas y transitorias. Ha olvidado la verdad acerca del mundo: éste está gobernado por la providencia de Dios. Ha olvidado la consecuencia de este hecho: que no sólo la felicidad, sino también el dolor se nos envía para nuestro bien, como castigo, ejercicio o disciplina.[57] Así lo va interrogando la Filosofía, como un médico a su paciente, extirpando con mano cuidadosa y firme los errores de su alma enferma, y aplicándoles el remedio de la verdad.

Aunque el libro de Boecio termina en una página llena de nobleza, parece que quedó inconcluso. Falta un diálogo final que corresponda a la conversación inicial entre médico y paciente; falta un diagnóstico, una receta para el enfermo, y (cosa que sería muy de esperar, dada la admiración de Boecio por Platón) falta asimismo una conclusión poética y mística. Por qué esté inconcluso este libro, es cosa fácil de adivinar.

Inconcluso o no, es una gran obra. Muchos de los que la han hojeado esperando encontrar en ella una muestra de la decadencia latina, una compilación estereotipada y llena de frases hechas, han quedado sorprendidos y conmovidos por la profundidad de su sentimiento. La fuerza de la *Consolación* se explica por varias razones.

Es libro individual. Aunque la *Consolación de la Filosofía* es una síntesis de los argumentos de muchos otros filósofos y de las

[56] La prosa parece casi siempre una imitación deliberada de Cicerón: los períodos, por ejemplo, son constantemente ciceronianos. Los interludios en verso, que traen momentos de calma y lirismo tras largos pasajes dialogados, desempeñan más o menos la misma función artística y emotiva que los coros de las tragedias de Séneca.

[57] Boecio, *De consolatione Philosophiae*, IV, prosa 7: "omnis enim [fortuna] quae uidetur aspera nisi aut exercet aut corrigit punit."

imágenes de muchos otros poetas, es mucho más que una mera colección de ecos ajenos. El noble carácter y el vigoroso espíritu de Boecio se traslucen en cada una de sus páginas, y hacen que el todo constituya una unidad. Además, los interludios poéticos que se van sucediendo, cantados siempre por el propio Boecio o por su maestra la Filosofía, dan belleza al libro e impiden que se parezca a un tratado de metafísica: en ninguna tesis para el doctorado de filosofía hay canciones intercaladas. Y el libro tiene estrecha relación con la vida y la muerte de Boecio, lo cual da un carácter verdaderamente único a lo que de otra manera pudo haber sido una disertación fría y abstracta. Tiene, pues, un carácter tan distintivo como los grandes diálogos de Platón, el *Gorgias*, el *Fedón*, la *República*.

Es libro lleno de una emoción que lo transforma por completo. Su marco es intensamente dramático: la celda de un condenado a muerte, donde un noble romano, otrora rico, famoso e ilustre por su saber, colocado antaño en un puesto elevado, está esperando la muerte que va a recibir a manos de unos invasores semicivilizados. Los argumentos filosóficos, aun los más áridos y trabajosos, se hacen intensamente conmovedores por la premura vital con que Boecio y su doctora los exponen, sentimiento que casi no encontramos en obras filosóficas anteriores. (En el *Fedón* platónico, la argumentación de la inmortalidad del alma, a pesar de servir de consuelo por la inminente muerte del amado maestro, se presenta como un análisis impersonal de los hechos; sólo en algunos tratados filosóficos de Cicerón, escritos en una época en que sufría amargas pesadumbres, llega a aparecer la misma profunda emoción de Boecio.) Este sentido de la muerte inminente se traslada a una esfera todavía más alta en los poemas: aspiraciones líricas que trascienden las paredes de la cárcel y que se expresan con gran belleza en cantos de desesperación y consuelo que, para los cristianos primitivos, deben haber tenido un sonido semejante al de los himnos de la Iglesia perseguida. El problema que Boecio encara es el mismo que debe encarar todo hombre y toda mujer, y sus angustias son las nuestras. Así como todos padecemos enfermedades corporales en las cuales, aunque sólo sea por un instante, sentimos la sombra de la muerte que nos toca, así también tenemos todos etapas de duda y desesperación, profundas dolencias espirituales en que la vida toda del alma parece vacilar y derrumbarse. El ver a Boecio sufriendo de ese mal y el contemplar cómo es curado es algo que atrae nuestra simpatía. Y no puede haber duda de que las emociones de Boecio y de su maestra son sinceras. Boecio no

tiene ya literalmente nada por que vivir; lo único que le hace falta es encontrar la verdad que lo ha de hacer salvo. La Filosofía misma no es una abstracción. Es una matrona majestuosa, sabia, amable y benigna, tipo que tocaba las fibras más íntimas de los hombres de la Edad Media.[58] Preludia ya el concepto medieval de la Virgen María y el de guías angelicales como la Beatriz de Dante. Fué uno de los primeros de esa larga serie de graciosos espíritus femeninos que, como la Señora Santa Iglesia de *Piers Plowman,* penetran el pensamiento medieval y suavizan la brutalidad de los tiempos.

El libro de Boecio es muy rico en su contenido, pues es síntesis de muchas de las mejores obras que existen en varios grandes reinos del pensamiento:

1) La filosofía grecorromana, y principalmente el platonismo. Boecio admiraba mucho los diálogos platónicos, el *Gorgias,* el *Fedón* y el *Timeo.* Es evidente que en el espíritu de Boecio estaba presente la figura de Sócrates que, consolado por su propia filosofía, se preparaba tranquilamente para la muerte en su prisión; alude varias veces a la doctrina de la reminiscencia; y el libro entero describe, paso a paso, un proceso de conversión semejante a aquel que, según Platón, es indispensable para entrar en la vida filosófica. Boecio se sirvió asimismo de la *Física* y de otras obras de Aristóteles, y de los escritos filosóficos de Cicerón, en especial las *Discusiones tusculanas,* que tratan de la gran infelicidad del hombre, y del *Sueño de Escipión,* que es una revelación de la inmortalidad; por último, aunque no los mencione, depende en muy gran medida de los tratados y comentarios de los neoplatónicos.[59] Uno de los logros más admirables del libro es la constante comparación que hace Boecio entre el universo físico, considerado como un sistema racional, y la ley moral. Las estrellas, dice, obedecen al mismo género de ley que la vida y el alma del hombre. Podemos verlo en su cárcel, contemplando desde su celda de condenado a muerte los cielos serenos, y di-

[58] [Sobre la génesis de este ideal de figuras femeninas, véase E. R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina,* trad. cit., cap. 1, § 9.]

[59] Un penetrante análisis de las fuentes de Boecio puede verse en P. Courcelle, *Les lettres grecques en Occident de Macrobe à Cassiodore, op. cit.,* pp. 278-300. No he podido ver más que un resumen de la tesis del mismo autor, *La "Consolation" de Boèce: ses sources et son interprétation par les commentateurs latins du ixᵉ au xiiᵉ siècle,* École Nationale des Chartes, París, 1934. En estos dos estudios demuestra Courcelle cuán hondamente penetrado de neoplatonismo estaba el pensamiento de Boecio, y lanza la idea de que fué discípulo de Amonio en Alejandría, donde aprendió griego y filosofía al mismo tiempo.

ciéndose a sí mismo —como el Kant que una vez dijo que las dos cosas más grandes del universo eran "el cielo estrellado allá arriba y la ley moral en el interior"[60]— que la iniquidad, por poderosa que sea, tiene que hundirse y desaparecer ante "el ejército de la ley inalterable".[61] (Este pensamiento se trasladó también a la creencia medieval en la astrología, ya que si tanto el hombre como las estrellas obedecen a las leyes ordenadas por Dios, es fácil presumir que uno y otras son parte de un solo sistema interdependiente.)

2) En cuanto a la literatura clásica, Boecio se detiene más en las obras romanas que en las griegas; hace de Séneca el principal dechado para sus versos, modela sobre Cicerón el estilo de su prosa, y de Virgilio y Horacio toma muchas de las máximas generales a que en esos calamitosos tiempos acude para sostener su espíritu.

3) Aunque los ideales cristianos no se afirman expresamente, el libro entero está inspirado por algo muy afín a ellos. Boecio no menciona a Jesucristo, nunca cita explícitamente la Biblia (una sola vez parece aludir a ella), y quien lo consuela es la Filosofía, no la Religión; a pesar de todo ello, su libro es una expresión del credo monoteísta, comienza con una profesión de fe en la inmortalidad del alma, subraya la importancia de la vida moral, menciona otras creencias cristianas, como el purgatorio,[62] y expone ideales cristianos como el valor moral ante la persecución.

El cuarto gran mérito del libro de Boecio es su poder pedagógico. Es uno de los supremos monumentos didácticos del mundo. Al igual que los *Diálogos* de Platón, educa al lector encaminándolo a lo largo del proceso de educación que describe. Es conmovedor ver cómo en los diálogos platónicos Sócrates fuerza o persuade a sus interlocutores a mirar la luz que antes negaban; mucho más conmovedor es ver cómo la Filosofía cura a Boecio (o a cualquier hombre) de la ceguera a que lo han reducido los sufrimientos que vienen después de los tiempos de bonanza. Es

[60] Kant, *Crítica de la razón práctica,* hacia el final.

[61] "The army of unalterable law", como dice el poema de George Meredith, *Lucifer in starlight.*

[62] Boecio, *De consolatione Philosophiae,* IV, prosa 4:

> *"Nullane animarum supplicia post defunctum morte corpus reliquis?" "Et magna quidem", inquit, "quorum alia poenali acerbitate, alia uero purgatoria clementia exerceri puto."*

Courcelle, *Les lettres grecques, op. cit.,* pp. 300-304, ofrece algo que parece solución aceptable al problema del cristianismo de Boecio: sugiere que la *Consolación* es un intento de conciliar la doctrina neoplatónica y la fe cristiana, haciendo una síntesis de ellas.

conmovedor recordar que su nombre mismo viene del verbo griego *βοηθεῖν*, que significa (entre otras cosas) *cuidar* a un enfermo y *aliviar* su dolencia. Así como Sócrates solía compararse con un médico, así aquí la Filosofía asimila su tarea, no a la de un maestro con su alumno, sino a la de un médico con su enfermo: un enfermo mental sometido a psicoanálisis, diríamos ahora. Una diferencia entre los griegos y nosotros es que para ellos todo era salud, y el papel mismo del médico consistía sobre todo en decirles cómo mantenerse sanos (tal un entrenador que aconseja a un joven deportista), mientras que Boecio, como un hombre moderno, se siente enfermo de un mal mortal del espíritu.[63]

Todas estas causas conjugadas hicieron que la influencia de Boecio fuera enorme y duradera a lo largo de la Edad Oscura y de la Edad Media.[64] Y hay también una razón personal para

[63] Véase Werner Jaeger, *Paideia*, vol. III (trad. de Wenceslao Roces), 2ª ed., México, 1949, cap. I, sobre todo las pp. 46 *ss.*

[64] Sobre la enorme influencia de Boecio durante la Edad Oscura y la Edad Media, véase M. Manitius, *Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters*, vol. I, Munich, 1911, pp. 33-35, H. R. Patch, *The tradition of Boethius*, Nueva York, 1935, con sus notas y su bibliografía extensísima, y A. van de Vyver, "Les traducteurs du *De consolatione Philosophiae* de Boèce en littérature comparée, en *Humanisme et Renaissance*, VI, 1939, pp. 247-273. El libro de Boecio fué en todos estos siglos uno de los más difundidos, casi más que las mismas obras de Virgilio. Se hicieron copias en toda la Europa occidental, y se registran ejemplares manuscritos en los catálogos de las bibliotecas monásticas desde Durham hasta Cremona y Santo Domingo de Silos. Existen todavía unos cuatrocientos códices. Ningún otro libro, fuera de la Biblia, fué traducido tantas veces durante la Edad Media. La versión inglesa de Alfredo es de hacia 900; Chaucer lo tradujo hacia 1380 (estas dos traducciones enriquecieron no sólo el pensamiento inglés, sino también la literatura inglesa); también lo tradujeron la reina Isabel de Inglaterra y otros menos conocidos. En provenzal hay un fragmento de paráfrasis poética realizada ya en el siglo X. Jean de Meun, con quien nos encontraremos en el próximo capítulo, lo trasladó a prosa francesa hacia 1300, y hubo una versión, atribuída a Carlos de Orleáns, antes de 1422. La primera versión castellana, realizada en el siglo XIV, es anónima; del mismo siglo es otra traducción, ejecutada por el canciller Pero López de Ayala o por su orden. Son también del siglo XIV la versión griega del monje bizantino Máximo Planudes, la italiana del franciscano Alberto de Florencia y la catalana del dominico Pedro Saplana, revisada luego por fray Antonio de Ginebreda e impresa un siglo más tarde, en catalán (1489) y en castellano (1488). Un curioso experimento es la elegante versión rítmica de fray Alberto de Aguayo (Sevilla, 1518), que traduce las "prosas" mismas de Boecio en versos octosílabos, impresos uno a continuación de otro como si fueran prosa. Notker Labeo hizo una traducción alemana hacia el año 1000 (véase H. Naumann, *Notkers Boethius: Untersuchungen über Quellen und Stil*, Estrasburgo, 1913). Por último, las citas que se hacen de Boecio durante la Edad Media son innume-

su popularidad. Boecio había encarado el mismo problema que siguió reapareciendo durante un milenio, y lo había encarado noblemente. Fué un hombre bueno asesinado por tiranos malvados. Fué un hombre civilizado encarcelado y ejecutado por los bárbaros, pero inmortalizado por sus ideales. Muchísimos sacerdotes o caballeros cristianos cercados por hombres salvajes se sintieron consolados viendo el dechado de Boecio. El propio monarca inglés, Alfredo, rodeado por los daneses en una isla dentro de una isla, se identificaba a sí mismo con el héroe romano. En el prefacio de su traducción leemos estas palabras:

> El rey Alfredo... expuso este libro, unas veces literalmente y otras de modo que se guardara su sentido, lo más clara e inteligiblemente que pudo, en medio de las varias y múltiples congojas que lo afligían en su espíritu y en su cuerpo. Durante su

---

rables. Ecos particularmente sublimes aparecen en Dante, que llama a Boecio "l'anima santa", y que lo pone en el *Paraíso* al lado de San Beda (*Paradiso,* X, 125). Por ejemplo, en los versos del *Inferno,* V, 121-123:

> *nessun maggior dolore*
> *che ricordarsi del tempo felice*
> *nella miseria; e ciò sa il tuo dottore,*

se suele ver una reminiscencia del *De consolatione Philosophiae,* II, prosa 5:

> *in omni aduersitate fortunae infelicissimum est genus infortunii fuisse felicem.*

(Se ha observado, sin embargo, que la expresión "il tuo dottore" podría aplicarse mejor a Virgilio, y en este caso las palabras podrían ser alusión a la *Eneida,* II, 3:

> *Infandum, regina, iubes renouare dolorem.*)

Otro de estos ecos es el hermoso remate de toda la *Commedia:*

> *l'amor, che move il sole e l'altre stelle,*

verso inspirado por Boecio, II, metro 8:

> *O felix hominum genus,*
> *si uestros animos amor*
> *quo caelum regitur regat!*

Y Dante vuelve a citar esta noble exclamación en su *De monarchia,* I, IX. El capítulo IV del citado libro de H. R. Patch examina la obra de muchos de los autores medievales que ofrecen reminiscencias e imitaciones de Boecio, y enumera algunos de los incontables prisioneros que hallaron consuelo en su lectura. Hasta el voluble Casanova leyó a Boecio en un ejemplar que le dió el médico de la cárcel, y que él recibió agradecido, diciendo: "Je vous en suis bien obligé; il vaut mieux que Sénèque; il me fera du bien" (*Mémoires,* ed. R. Vèze, París, 1926, vol. IV, pp. 196-197).

gobierno, las calamidades que cayeron sobre el reino por él heredado fueron casi innumerables.

Al traducir la *Consolación de la Filosofía,* Alfredo adapta el libro para acomodarlo a los lectores a quienes iba destinado. Suprime muchos pasajes que eran demasiado trabajosos para ellos, y quizá para él mismo; quita, entre otras cosas, casi todo el difícil argumento del libro v. En vez de traducir, pone a veces paráfrasis más sencillas que siguen el movimiento general del sentido, o bien añade pequeñas homilías morales de su propia cosecha. Así como un traductor moderno suele agregar notas al pie de la página, así Alfredo añade glosas, frases y resúmenes explicativos tomados de las ediciones anotadas que empleó para su traducción. En general, da a todo el libro un colorido mucho más cristiano. Menciona a Cristo explícitamente, cosa que no hace Boecio; habla de los ángeles y del demonio, aduce las historias del Viejo Testamento y la doctrina cristiana, y el nombre de Dios aparece mucho más a menudo que en el original. Hay una conmovedora adición personal. Boecio, en su lamentación, dice a la Filosofía que, aunque él no ambicionaba riqueza ni fama, había deseado encontrar un objeto para sus talentos en lugar de envejecer ociosamente.[65] A esto añade Alfredo sus propios pensamientos:

> Ahora bien, ningún hombre puede desarrollar plenamente sus dotes naturales ni conducir y administrar el gobierno si no tiene instrumentos aptos y material bruto sobre el cual trabajar. Por material entiendo aquello que es necesario para ejercitar las facultades naturales: así, el material bruto de un rey y los instrumentos de un gobernante son un país bien poblado, y hombres de religión, hombres de guerra y hombres de trabajo... También necesita poseer medios con que sostener a las tres clases: tierra en que vivir, dones [=dinero?], armas, comida, bebida, vestidos y todo lo demás que las tres clases necesitan. Sin estos medios no puede conservar aptos sus instrumentos, y sin los instrumentos no puede cumplir ninguna de las tareas que se le han confiado.[66]

[65] Boecio, *De consolatione Philosophiae,* III, prosa 4: "sed materiam gerendis rebus optauimus quo ne uirtus tacita consenesceret".

[66] Versión de Alfredo (cap. XVII), traducida y editada por W. J. Sedgefield, Oxford, 1900. Sedgefield observa que estas palabras se las pudo sugerir a Alfredo una glosa sobre el pasaje correspondiente de Boecio. Véase un estudio de la traducción de Alfredo en H. R. Patch, *The tradition of Boethius, op. cit.,* pp. 48-54.

Con todo, muchas de sus glosas son increíblemente ingenuas, y demuestran el enorme descenso que los estudios británicos, bajo la presión de la guerra, habían sufrido desde los días de San Beda.[67]

[67] Por ejemplo, Boecio (libro III, prosa 4) dice:

> *Quo fit ut indignemur eas* [*dignitates*] *saepe nequissimis hominibus contigisse, unde Catullus licet in curuli Nonium sedentem strumam tamen appellat.*

Esto es alusión a un epigrama de Catulo (LII) contra un político advenedizo:

> *Quid est, Catulle? quid moraris emori?*
> *sella in curuli struma Nonius sedet.*

Pero Alfredo no conoce nada de la poesía de Catulo, y es incapaz de comprender qué cosa es el apodo insultante *struma* ('grano', 'furúnculo', tal como ahora al individuo molesto le decimos "pelmazo") y qué cosa es la silla curul en que se sentaban los más altos magistrados romanos. De manera que escribe (texto de la adaptación citada de Sedgefield, cap. XXVII): "Por eso el sabio Catulo, hace mucho tiempo, se encolerizó contra el rico Nonio y lo colmó de insultos y maldiciones, porque lo encontró sentado en un lujoso carruaje. Pues era una regla estricta entre los romanos de aquel tiempo que sólo las personas más respetables pudieran sentarse en esos carruajes. Catulo menospreció a aquel hombre porque sabía que era muy ignorante y disoluto, así que sin más dilación escupió sobre él. Ahora bien, Catulo era un caudillo romano y hombre de gran inteligencia, y ciertamente no habría insultado de modo tan grave al hombre si éste no hubiera sido rico y poderoso."

Boecio menciona y cita a Homero (*De consolatione Philosophiae*, V, metro 2), y adapta graciosamente una frase homérica; pero Alfredo (metro 30) hace la alusión ingenua y vaga:

> En el Oriente Omero   entre los griegos
> fué en aquella tierra   muy hábil en el canto,
> de Firgilio también   amigo y maestro,
> de aquel famoso hacedor   el mejor de los doctores

El imperfecto conocimiento que tenía Alfredo de las costumbres, de la lengua, de la historia y de la geografía romanas aparece también en su traducción de Orosio, que está llena de nombres propios. Ann Kirkman, "Proper names in the old English Orosius", en *Modern Language Review*, vol. XXV, 1930, pp. 1-22 y 140-151, ha mostrado cómo, de un total de setecientos de estos nombres, cuatrocientos noventa están escritos con faltas de ortografía, y con faltas que suelen ser distintas cada vez que el nombre aparece. Se suelen atribuir a personas los nombres de lugar, y viceversa. La dificultad aumentaba evidentemente por el hecho de que el escriba no copiaba viendo un escrito, sino de oído, de manera que ponía cosas como *Plicinius* (en vez de *P. Licinius*) y *Pelopensium* (en vez de *Peloponnensium*). Como en la Inglaterra anglosajona no se conocían los apellidos, Alfredo mismo no pudo entender al principio el sistema en virtud del cual los romanos tenían tres nombres cada uno. Comenzó por usar sólo el primero de los tres. Más tarde empleó el primero y el segundo como si fueran intercambiables. Así, cuando Orosio (*Historia*, III, XXI) dice "Fabio Maximo quintum Decio Mure quartum

Alfredo mismo reconoce y agradece la ayuda que le prestaron para sus traducciones cuatro eclesiásticos, sobre todo un celta del país de Gales llamado Asser, a quien él llama "mi obispo", y que, como Aldhelmo, fué obispo de Sherborne.[68] También hay que recordar que Alfredo mantuvo conexiones vitales con Roma y con el Sacro Imperio Romano. Su padre se había casado con Judit, hija del emperador Carlos el Calvo; Alfredo mismo había visitado Roma en su juventud, y estuvo siempre en comunicación con ella.[69]

El último gran pedagogo de Inglaterra antes de las invasiones normadas fué Ælfric (*ca* 955-1020), letrado del Sur, educado en Winchester. Escribió obras en latín y en inglés, y este bilingüismo compendia toda la actividad que lo había precedido. Muchos de sus sermones están llenos de las aliteraciones del inglés antiguo, y en algunos de ellos se siente incluso cierto golpe rítmico comparable al de los antiguos poemas heroicos. Pero escribió también una gramática latina, con prefacios en latín y en inglés, y un vocabulario latino-inglés. Fué éste uno de los primerísimos libros escolares modernos de enseñanza del latín. También compuso, o por lo menos editó, una paráfrasis de los siete primeros libros de la Biblia en inglés, suprimiendo los pasajes enfadosos o difíciles. En su tiempo, y gracias en parte a su obra, el inglés se convirtió en una lengua literaria, la primera en Europa.

Durante el siglo x aparecieron varias traducciones inglesas de los evangelios: una traducción escrita en northumbrio del Norte (Evangelios de Lindisfarne), otra en merciano del Norte y northumbrio del Sur (Evangelios de Rushworth) y otra en sajón del Oeste. El manuscrito de los Evangelios de Lindisfarne es una de las más hermosas obras de arte que nos han llegado de la Edad Oscura. Al igual que la Inglaterra de Alfredo, al igual que la civilización inglesa, estuvo en muy grave peligro a causa de los daneses: cuando se trasladaba el códice desde su domicilio para salvarlo, una ola lo barrió del barco y lo hizo caer hasta el mar durante una tormenta; pero, al igual que la

---

consulibus", Alfredo traduce "Cwintus fué un cónsul, por otro nombre Decius" (*Orosius*, traducción moderna de la versión de Alfredo. Early English Text Society, Londres, 1883, p. 136, línea 32). Pero más adelante (*Orosius*, *ed. cit.*, p. 140, línea 12) comprendió el sistema, y lo tenía ya sabido cuando realizó la traducción de Boecio.

[68] Alfredo menciona a estos eclesiásticos sólo con referencia a la *Regula pastoralis* de San Gregorio, pero seguramente tuvo su auxilio en los otros libros. El obispo Asser fué quien escribió la célebre vida de Alfredo.

[69] Véase la *Crónica anglosajona*, datos de los años 854, 883, 888 y 889.

cultura a que pertenecía, fué recuperado casi ileso cuando bajó la marea.[70]

Durante la Edad Media y el Renacimiento los escritores ingleses adoptaron la moda de traducir y copiar a los escritores del resto de Europa. Pero antes de las conquistas danesa y normanda era tan alto el nivel de la literatura en inglés, y estaba tan ampliamente difundida la erudición clásica, que Inglaterra, en lo cultural, era la nación más avanzada de Europa. Si perdió esta posición fué a causa de los repetidos ataques de los bárbaros del Norte, y después a causa de su conquista por los normandos, sus parientes.[71] Durante todo aquel largo proceso de resistencia y asimilación estaba constituyéndose en Inglaterra —en un nivel inferior al de la mitología grecorromana, pero que pronto competiría con la historia de Troya y la historia de Tebas— la espléndida leyenda británica de Arturo y sus Caballeros, el intrépido grupo que resistió contra los paganos y contra las fuerzas de las tinieblas. La conquista danesa fué un desastre. La conquista normanda fué otro desastre, mitigado apenas por el hecho de que acabó con la dominación danesa y tendió un puente más ancho entre Inglaterra y las áreas latinas del continente. El efecto primero de ambas fué retardar a Inglaterra, que había llevado hasta entonces tan enorme ventaja con relación al resto de Europa; pero su otro efecto, que vino después, fué unirla más estrechamente con la civilización del continente europeo, de la cual había participado antaño, con esa cultura europea que Inglaterra había contribuído a revitalizar.

[70] Sobre la historia de los *Evangelios de Lindisfarne*, véase la *Guide to a select exhibition of cottonian manuscripts*, publicación del Museo Británico, Londres, 1931.

[71] También Irlanda mantuvo muy alta la bandera de su cultura hasta que los vikingos comenzaron a atacarla en 795; las devastaciones de estos hombres causaron la dispersión de los letrados, y retardaron la cultura irlandesa hasta dejarla a la zaga del resto de Europa. Véase H. Waddell, *The wandering scholars*, 7ª ed., Londres, 1934, cap. II, sección 5.

III

LA EDAD MEDIA: LA LITERATURA FRANCESA

Durante la Edad Media, el foco de la literatura europea fué Francia: no sólo el Norte de Francia, sino también, hasta su destrucción por la cruzada contra la herejía albigense, la alegre tierra meridional de Provenza. Desde Francia irradió la poesía a otros países, con gran intensidad a Italia e Inglaterra, con menos fuerza a España, Alemania y los Países Bajos. A pesar de las grandes diferencias de lenguas y dialectos, a pesar también de las divisiones políticas que había entre los países y en su seno mismo, la Europa occidental era, en el plano espiritual, una unidad mucho más perfecta de lo que es ahora. Era una unidad el mundo de la erudición, con su lengua internacional, el latín. Era una unidad el mundo de la Iglesia, aunque ésta se vió turbada por herejías (albigenses y hussitas), disputas doctrinales (San Bernardo contra Abelardo) y cismas (el peor de ellos, el gran cisma entre los papas rivales). Era una unidad el mundo cortesano y caballeresco, aunque lo dividieran las disensiones políticas y personales. Y era también una unidad, por encima del plano de la poesía popular, el mundo de la literatura. El francés fué, antes del italiano, la lengua literaria del Norte de Italia: a fines del siglo XIII Brunetto Latini escribió en francés su enciclopedia, el *Libro del tesoro*, "porque es lengua más deleitosa y más común a todas las gentes"; también se redactaron en francés los viajes de Marco Polo. Era tal el número de trovadores provenzales que pululaban por Italia, y tan entusiasta la acogida que se daba a sus poemas, que los magistrados de Bolonia tuvieron que decretar una ley en que se les prohibía detenerse y cantar en las calles.[1]

El mejor símbolo de la unidad de la Edad Media e. la *Divina comedia*, donde Dante reúne en un solo trasmundo, fuertemente medieval, a los sabios, poetas y grandes hombres de todos los tiempos y países que conoce. Pero fué en Francia, la más cercana de las provincias occidentales del Imperio romano, donde se centró y robusteció la irradiación del pensamiento y la literatura medievales. Francia dominó y en gran parte modeló esa

[1] C. Lenient, *La satire en France au moyen âge*, 4ª ed., París, 1893, p. 28, donde cita la *Historia de Bolonia* de Muratori.

unidad: a Francia, pues, tenemos que volver primero nuestros ojos.

Poemas de Aventuras Caballerescas

La literatura francesa (prescindiendo de unas pocas obras religiosas pequeñas y sin importancia, como la *Vida de San Alejo* compuesta en el siglo XI) comienza con la *Canción de Roldán.* Igual que el *Beowulf,* con el cual comienza la literatura inglesa, este poema es en cierto sentido más primitivo que los de Homero, y se da casi tan poca cuenta como el *Beowulf* de la existencia de la civilización clásica y de la historia grecorromana. Es un poema épico de cuatro mil versos, dispuesto en estancias ligadas por asonantes, e inspirado en las guerras de Carlomagno contra los sarracenos. Relata la heroica muerte de Hruodland, alcaide de Carlomagno en la marca de Bretaña, el año 778. (Roland o Roldán es su nombre moderno, y en realidad le dieron muerte, no los sarracenos, sino los vascos.) Las pocas reminiscencias clásicas que hay en la *Canción* son débiles, remotas y falseadas. Por ejemplo, se nos dice que los sarracenos paganos adoraban una trinidad de ídolos: uno es Mahoma, otro Tervagant, y el tercero es Apolo, que se encuentra así en la más extraña compañía imaginable.[2] En otro lugar, al contar el poeta cómo un hechicero sarraceno cae muerto a manos de un arzobispo franco, añade que el encantador había estado ya antes en el infierno, adonde "por arte de magia lo condujo Júpiter".[3] A enorme distancia, esto podría ser reminiscencia de la visita de Eneas al mundo de los muertos. Por último, en el episodio de Baligant (que, según

[2] Esta trinidad de falsos dioses aparece en la *Chanson de Roland,* versos 2696-2697. Según H. Grégoire, la presencia de estas deidades se podría explicar por un afán de pintar a los monoteístas musulmanes como paganos idólatras, lo cual quedaría ya dentro de la propaganda para la primera Cruzada. Véase su ensayo "Des dieux Cahu, Baraton, Tervagant" en el *Annuaire de l'Institut de Philologie et d'Histoire Orientales et Slaves,* vol. VII, 1939-44, pp. 451-472, donde deriva la palabra Tervagant (que en un grupo de manuscritos aparece con la variante Trivigant) de Trivia, epíteto latino de Diana como diosa de las encrucijadas, porque ése es el nombre que se da a la Astarot siria en una primitiva versión latina del Libro I de los Reyes, XI, 5-7. Según otros, el nombre se deriva del de una divinidad céltica.

[3] *Chanson de Roland,* 1391-1392:

L'encanteür ki ja fut en enfer:
par artimal l'i cundoist Jupiter

Esta misteriosa palabra, *artimal,* se interpreta como derivada de *arte mathematica* (sinónimo frecuente de 'astrología' y 'magia'), pero se explicaría más simplemente, quizá, como derivado de *arte mala.* [Cf. en español *artimaña.*]

se cree, no es obra del poeta original del *Roldán*) se dice que el emir de Babilonia es tan viejo que "ha vivido más que Virgilio y Homero".[4] No hay más huellas de influencia clásica, ni podemos esperar encontrarlas en un poema cuyo autor conocía tan mal las divinidades romanas.

La *Canción de Roldán* es el primero de una enorme serie de poemas heroicos, escritos en todo el mundo occidental, en que se relataban aventuras y guerras.[5] Estos poemas solían ser sumamente largos; no largos y caudalosos como son los de Homero, sino difusos y prolijos, muy apropiados al ritmo ocioso y lento de la Edad Media. Los hexámetros de Homero galopan hacia adelante con el irresistible ímpetu de una cuadriga heroica en un ataque; los pareados de versos cortos de estos y otros poemas medievales análogos marchan a trote menudo, legua tras legua, con la misma paciencia que los caballitos en que los caballeros montaban para ir a sus interminables aventuras.

Los más viejos de estos poemas tratan de las heroicas hazañas de Carlomagno y los caballeros de su corte, y a veces de otros personajes más recónditos de la Edad Oscura. A éstos siguieron otros sobre las hazañas de héroes griegos, romanos y troyanos, históricos o míticos, y relatos de las aventuras del rey inglés Arturo y de sus Caballeros. Sólo el segundo de estos grupos nos interesa aquí.

Antes de comenzar a hablar de él, es preciso decir que la aparición de un número grande y cada vez mayor de poemas y obras en prosa sobre asuntos tomados de la Antigüedad clásica es sólo un aspecto de la expansión de la cultura que fué perceptible en el siglo XI y admirable en el XII.[6]

[4] *Chanson de Roland*, 2615-2616:

> *Ço'st l'amiraill, le viel d'antiquitet,*
> *tut survesquiet e Virgilie e Omer.*

[5] Casi todos estos largos poemas y relatos medievales llevan el nombre de *roman*. Tratan en su mayoría de aventuras y luchas caballerescas, de amor "cortés", de cosas maravillosas, o de algunos de estos temas, o de todos a la vez. Todos ellos son asuntos que desde hace más de un siglo se han llamado "románticos". Sin embargo, los especialistas en este período distinguen:

a) *romans:* relatos de aventuras griegas, troyanas, romanas y del ciclo del rey Arturo, en los cuales la mayor parte de los personajes son seres humanos;

b) *chansons de geste:* poemas de aventuras, sobre todo acerca de Carlomagno y su corte;

c) alegorías como el *Roman de la Rose* (cf. *infra*, pp. 108 ss.), en las cuales la mayor parte de los personajes son seres abstractos.

[6] Véase C. H. Haskins, *The Renaissance of the twelfth century*, Cambridge, 1939; Hastings Rashdall, "The mediaeval universities", en *The Cambridge*

Fué éste el período en que las universidades comenzaron a tener algo que se asemeja a su forma moderna, en que un nuevo espíritu de indagación y de crítica invadió y elevó la filosofía, y en que cierto número de libros griegos y romanos de gran importancia se tradujeron y se enseñaron por vez primera desde el comienzo de la Edad Oscura. Fué éste el siglo del gran lógico y metafísico Abelardo, de Juan de Salisbury y de muchos otros pensadores amigos del progreso. Fué también una etapa de intensa producción poética, y, ocioso es decirlo, una época de conocimiento cada vez más extenso, aunque todavía superficial, de las cosas griegas y latinas. Se compusieron canciones, sátiras y poemas de aventuras en profusión abrumadora. Las canciones y las sátiras han dejado de escribirse, pero los temas novelescos parece que van a seguir para siempre. Son tan interminables como las guerras medievales.

El más extenso de los poemas novelescos sobre temas clásicos tiene como asunto la guerra de Troya, y se intitula *Le Roman de Troie.* Este libro de cerca de treinta mil versos se debe a la pluma de Benoît de Sainte-Maure, poeta del Noreste de Francia, que lo escribió hacia 1160. El relato comienza en el momento en que los Argonautas se embarcan hacia el Oriente en busca del Vellocino de Oro y se desvía después un grupo de ellos para apoderarse de Troya y saquearla. Más tarde Príamo reconstruye la ciudad. Los griegos raptan a la hermana de Príamo, Esiona (=Hesíone). Los troyanos, en represalia, envían a Grecia una expedición que se apodera de Helena y la lleva a Ilión. Entonces comienza la guerra troyana.

Como se ve, esto altera el relato tradicional, pues se pinta a los troyanos como inocentes y a los griegos como agresores brutales. Este trueque de perspectiva se mantiene a lo largo del poema. Los troyanos vencen casi todo el tiempo, y sólo cae vencida Troya cuando el príncipe troyano Antenor, conspirador contra su patria, hace un pacto con los griegos y deja entrar a un grupo de asaltantes.

Después de contar la caída de Troya, el poema describe el

Mediaeval History, vol. VI, Cambridge, 1929, cap. XVII; y J. E. Sandys, *A history of classical scholarship,* vol. I, Cambridge, 1903, pp. 527 *ss.* Sandys demuestra, por ejemplo, que hasta ese momento la lógica de Aristóteles era conocida imperfectamente (a través de las traducciones que hizo Boecio de las *Categorías* y del *De interpretatione),* mientras que entre 1128 y 1159 se hicieron conocidas las otras tres partes del *Organon,* y la *Física* y la *Metafísica* hacia 1200. Sobre el papel de los árabes de España en la transmisión del pensamiento aristotélico cf. *supra,* p. 19, nota 9.

regreso de las tropas griegas, y termina con la muerte de Ulises a manos de su hijo Telégono, hijo de Circe.

Benoît dice haber tomado toda su historia del libro de un testigo ocular, que sabía mucho más sobre los acontecimientos que Homero —puesto que Homero vivió más de cien años después de la guerra— y que no cometió la necedad de hacer pelear a dioses y diosas en batallas humanas. El libro escrito por ese testigo ocular (o una versión de él) existe todavía. Y es una obrita bastante curiosa.

Se llama *La historia de la destrucción de Troya (De excidio Troiae historia)*, por "Dares Frigio". (Los frigios eran vecinos y aliados de los troyanos.) Tal como nos ha llegado, es un librillo escrito en prosa latina mala e insulsa, de estilo tan pedestre que raya en lo estúpido, producto, naturalmente, de época muy tardía, del ocaso de la literatura latina.[7] Al comienzo hay una introducción redactada en un latín algo mejor, en el cual se dice que Cornelio Nepote (coetáneo de Julio César) encontró el libro en Atenas, escrito de puño y letra de Dares, y que luego se tradujo al latín. Tanto el prefacio como el libro son supercherías.

El libro es en realidad una traducción latina tardía de un resumen de algún original griego, ahora perdido, que probablemente estaba también en prosa, y que pretendía ser una descripción cotidiana de la guerra de Troya escrita por uno de los combatientes. Esto se deduce de una frase del último capítulo, donde se da el total de las bajas con una pretensión de exactitud transparentemente espuria:

> Cayeron del lado griego, según lo indican las actas diarias escritas por Dares, 886,000 hombres.[8]

Podemos reconstruir el original en sus líneas generales. Era una obra puramente novelesca, escrita con toda verosimilitud en el período conocido con el nombre de Segunda Sofística (siglos II y III de nuestra era) : poseemos otros relatos de aventuras de ese período, aunque ningún otro que hable de Troya.[9]

[7] Hay en este libro palabras y giros latinos verdaderamente horribles; por ejemplo, *ruere* = 'caer muerto', *impressionem facere* = 'atacar', *audiuit quia* = 'oyó que', *nec destitit nisi* (+ subjuntivo) = 'y persistió hasta. . .', etc.

[8] Dares, cap. XLIV: "ruerunt ex Argiuis, sicut acta diurna indicant quae Dares descripsit, hominum milia DCCCLXXXVI". Cf. también el principio del cap. XII.

[9] Véase un ameno estudio de estos libros en E. H. Haight, *Essays on the Greek romances*, Nueva York, 1945. El libro de Erwin Rohde, *Der griechische Roman und seine Vorläufer*, 3ª ed., Leipzig, 1914, resulta hoy un poco atrasado, pero todavía es valioso. La supervivencia de estos temas novelescos en

En los tiempos modernos se han escrito novelas históricas del mismo género: por ejemplo, *La guerra y la paz* de Tolstoi, donde se intenta demostrar que Napoleón no dirigió realmente

---

la literatura moderna se estudia en el capítulo IX del presente libro; véanse también las pp. 85 y 88 del vol. II.

La idea de corregir la versión homérica de la guerra de Troya no era nueva. Los filósofos habían opuesto muchas objeciones contra la manera como Homero pinta sus personajes y contra su teología (por ejemplo Platón, *República*, libro II, 377*d* y sigs.). Los historiadores criticaban el concepto homérico de la extensión e importancia de la lucha (por ejemplo Tucídides, I, X). Los gramáticos censuraban multitud de frases, gestos y episodios inapropiados: así el crítico Zoilo recibió el apodo de Azote de Homero por la implacable disección a que sometió sus poemas. Algunos poetas creadores escribieron libros fundados en las muchas tradiciones sobre la guerra que no utilizó Homero. Por ejemplo, Eurípides compuso un melodrama, *Helena*, en que desarrolla la idea de que los dioses mandaron sólo un fantasma de Helena a Troya, induciendo a los combatientes, con este ardid, a una insensata carnicería (lo cual, en opinión de Eurípides, fué el verdadero significado de toda la guerra), mientras que a la verdadera Helena la ocultaron en Egipto. La *Eneida* de Virgilio, con su tendencia antihelénica, alteró radicalmente el punto de vista de la *Ilíada* y de la *Odisea*. Pero la idea de escribir una versión completamente nueva de la guerra troyana, para reemplazar a Homero, era atrevidamente original.

"Dares Frigio" y "Dictis Cretense" fueron quienes con mayor minucia intentaron fabricar tal sustituto, pero el más interesante y, desde luego, el mejor escrito es un libro compuesto por su casi coetáneo Filóstrato. Este Filóstrato es el mismo que, para contrarrestar la fama cada vez mayor de Jesucristo y de sus milagros, sabiduría y santidad, escribió la vida del sabio taumaturgo Apolonio de Tiana. Comparable con esta vida es un diálogo del mismo autor, el *Heroico*, que nos presenta la charla de un mercader fenicio, detenido por la tempestad en los Dardanelos, con un campesino dueño de una viña en la península opuesta al lugar donde estuvo Troya. El campesino le dice que su tierra tiene la protección del espíritu de Protesilao, el primer soldado griego que fué muerto en las playas troyanas. Al mercader le parece esto difícil de creer. Pero el campesino le asegura que Protesilao se le aparece a menudo, de estatura mayor que la de un hombre vivo, y que le habla y le cuenta cosas de la guerra de Troya. (Hay que tener presente que esto no ocurre "en la antigua Grecia": Filóstrato escribe hacia el año 215 de nuestra era, cuando la guerra troyana es ya una leyenda prehistórica, de más de mil años de antigüedad). El campesino prosigue dando un relato de primera mano de la guerra, tal como se lo ha oído a Protesilao, que participó en los preparativos para ella y que la presenció como fantasma. La historia entera, nos dice, fué falseada por el astuto Odiseo, que, después de dar muerte al brillante inventor Palamedes, se las arregló para que Homero alterara los episodios de la guerra, haciendo caso omiso de Palamedes y glorificando al propio Odiseo. El campesino da también "la versión verídica" de muchos otros acontecimientos importantes. Por ejemplo, ¿cómo fué muerto Aquiles? Se enamoró de la princesa troyana Polixena (que acompañó a Príamo cuando fué a rescatar el cadáver de Héctor) y le prometió levantar el cerco de Troya a cambio de su mano. El día de la boda va él solo al templo; los troyanos le ponen una celada y allí lo matan. Polixena huye

la invasión de Rusia, y el *Rey Jesús* de Graves, donde se pinta la vida de Cristo como la de un aspirante a rey de los judíos, y se la describe desde el punto de vista de un coetáneo que siente por Él interés, pero no simpatía. Lo peculiar en el libro de "Dares" son estos propósitos esenciales:

justificar a los troyanos contra los griegos;
denigrar a los romanos, difamando a su antepasado Eneas: el autor, en vez de decir que Eneas salvó a los supervivientes de Troya (como hace Virgilio), lo pinta en realidad como cómplice de Antenor, puesto que ambos abren las puertas a los invasores. Además, no se menciona la fundación de Roma: Eneas recibe una seca despedida del colérico Agamemnón, y se marcha con su gente;[10]

---

al campamento griego, donde se quita la vida. Pero después de muerto, prosigue Filóstrato, Aquiles vino a ser el esposo de Helena, el hombre más valiente para la mujer más hermosa, y juntos vivieron en inmortalidad perpetua en la isla de Leuca, creada para ellos en el Ponto Euxino.

Ésta es, en sustancia, la misma historia que cuentan "Dares" y "Dictis". Es tentadora la idea de que el brillante Filóstrato fué el primero que bosquejó el tema, creando las ideas de la romántica muerte de Aquiles en un lance amoroso y de un relato completo y auténtico, de *testigo ocular*, de la guerra troyana, y que después "Dares" y "Dictis" no hicieron sino rellenar el bosquejo con variantes y tales o cuales adiciones un tanto mecánicas. Sin embargo, H. Grentrup, *De Heroici Philostrati fabularum fontibus*, Münster, 1914, siguiendo a K. Münscher, *Philologus*, suplemento X, 1907, pp. 504 *ss.*, ha demostrado que Filóstrato escribió su libro hacia 215, para complacer al emperador Caracala (que se creía un nuevo Aquiles, tal como Carlos XII de Suecia se creía un nuevo Alejandro), mientras que el original griego de "Dictis" debió escribirse algunos años antes.

Un estudio muy bien escrito sobre el *Heroico*, por E. J. Bourquin, puede verse en el *Annuaire de l'Association pour l'Encouragement des Études Grecques en France*, vol. XVIII, 1884, pp. 97-141. Bourquin observa que uno de los fines de este diálogo era hacer propaganda por el paganismo, oponiendo las milagrosas hazañas de los héroes homéricos (que viven una vida eterna junto a sus sepulcros) a las de los santos cristianos. Un predecesor importante del *Heroico* había sido el discurso intitulado Τρωικός, por Dión de Prusa (sobre este discurso, cf. Grentrup, *De Heroici... fontibus, op. cit.*, cap. 1). F. Huhn y E. Bethe, en *Hermes*, vol. LII, 1917, pp. 616 *ss.*, sugieren que el objeto del *Heroico* es justificar a Homero contra la nueva historia antihomérica fabricada por "Dictis"; pero esto es, seguramente, simplificar en exceso las relaciones entre unas obras cuya historia es tan complicada.

[10] *Antenor et Aeneas noctu ad portam praesto fuerunt, Neoptolemum susceperunt, exercitui portam reserauerunt, lumen ostenderunt, fugam praesidio sibi suisque ut sit prouiderunt* (Dares, cap. XLI).

La frase anterior da una buena idea del rispido estilo militar de Dares. Sobre la partida de Eneas véase el cap. XLIII:

Agamemnon iratus Aeneae quod Polyxenam absconderat eum cum suis protinus de patria excedere iubet. Aeneas cum suis omnibus proficiscitur.

introducir el elemento erótico, que no es prominente en la *Ilíada* ni en la *Odisea*. Así, el invulnerable héroe Aquiles es muerto cuando acude a su cita secreta con Polixena, hija de Príamo. Esta historia suministra el principal interés amoroso. Merece notarse que, en la versión de Dares que nos ha llegado, no hay nada que corresponda a lo que después vino a ser la más célebre historia de amor de la guerra troyana: el episodio de Troilo y Briseida; pero hay una detallada descripción de la hermosa Briseida, cautiva de Aquiles,[11] y se cuentan con lujo de detalles las proezas de Troilo (en parte para eclipsar las de Eneas): por todo ello es posible que Benoît haya utilizado una versión más completa de esta historia, en la cual se relacionaría a Troilo y a Briseida en una aventura amorosa paralela, pero opuesta, a la de Aquiles y Polixena.[12]

El autor griego, como buen embustero, hizo su superchería lo más convincente posible. Parece dar infinitos más detalles que los que encontramos en la *Ilíada*: batalla tras batalla, tregua tras tregua, se ocupa de los diez años enteros, y no solamente del breve episodio de la cólera de Aquiles. No hace la menor mención de los dioses ni de su constante intervención en el curso de la guerra: esto parece más razonable y realista. Ofrece descripciones precisas, como de testigo ocular, del aspecto exterior de los principales personajes, que es algo que Homero nunca hace directamente. En cuanto al nombre ficticio del autor, hay un guerrero troyano Dares mencionado alguna vez por Homero,[13] pero el libro, al menos en la forma en que nos ha llegado, no

[11] Dares, cap. XIII, al fin:

Briseidam formosam, non alta statura, candidam, capillo flauo et molli, superciliis iunctis, oculis uenustis, corpore aequali, blandam, affabilem, uerecundam, animo simplici, piam.

En el *Heroico* de Filóstrato hay muchas descripciones de los héroes troyanos, hechas asimismo por un "testigo ocular". Sobre este aspecto véase H. Grentrup, *op cit.*, cap. VIII.

[12] Es curioso, por ejemplo, que en la versión de "Dares" que poseemos ahora (abreviada sin duda, pero sin que sepamos en qué medida), haya una descripción tan circunstanciada de Briseida, a pesar de que ésta no desempeña ningún papel en la historia que se cuenta. Pero mi colega el profesor Roger Loomis me escribe: "In view of the very free and original handling which Benoît shows in other respects, it seems probable that he invented the Troilus-Briseida affair." Véase E. B. Atwood, "The Rawlinson *Excidium Troiae*", en *Speculum*, vol. IX, 1934, pp. 379-404, estudio de ciertas tradiciones medievales acerca de la guerra troyana que son flotantes e independientes de los relatos de "Dares" y "Dictis".

[13] *Ilíada*, V, 9.

dice que él sea el autor, seguramente porque esto hubiera significado una admisión de la veracidad de Homero, que es lo que el autor quiere echar por tierra. Y el cuento del ocultamiento del libro y de su descubrimiento muchos siglos después de la guerra troyana es una treta muy conocida; con ella se explica cómo un libro que se dice auténtico pudo haber sobrevivido sin que lo mencionara nunca un solo autor griego clásico, desde Homero y Heródoto hasta Eurípides y Platón. Es, fundamentalmente, el mismo recurso de uno de los cuentos de Poe, el *Manuscrito encontrado en una botella,* y más tarde nos volveremos a encontrar con él.[14]

Además del de Dares, Benoît se sirvió de otro libro de la misma especie: el *Diario de la guerra troyana* escrito por "Dictis Cretense", que pretende ser el historiador oficial de la guerra desde el lado griego. La versión latina de Dictis, aunque compuesta también en estilo muy rudo, está mucho mejor escrita que la de Dares; y en nuestros tiempos han aparecido fragmentos del original griego entre los papiros de Tebtunis.[15] Si el uno es anterior al otro, entonces Dictis es probablemente anterior a Dares, puesto que es más inteligente y menos extremoso. Así como el libro de Dares se justificaba con el cuento de que fué escondido y luego descubierto en Atenas, así el de Dictis se justifica con la historia de que alguien lo encontró en una tumba de Creta, escrito en "caracteres fenicios". El relato de la muerte de Aquiles en un lance de sus amores con Polixena aparece aquí también, lo mismo que la entrega de Troya por los traidores Antenor y Heleno. A Eneas no se le pinta como traidor, pero tampoco se dice palabra de la fundación de Roma o de Alba.[16] Tampoco se menciona

[14] Véase vol. II, pp. 248-249. Es delicioso ver cómo hay todavía lectores incautos que se dejan tomar el pelo por los ingeniosos autores de las historias de "Dares" y "Dictis". El último caso, que yo sepa, es el de J. P. Harland, que en su ensayo "The date of the Hellenic alphabet," en *Studies in Philology,* vol. XLII, 1945, p. 417, después de repetir de pe a pa la historia del descubrimiento del libro de "Dictis", "escrito en corteza de tilo", lanza la idea de que estaba en esa "escritura lineal minoana" que nadie ha sabido descifrar.

[15] B. P. Grenfell, A. S. Hunt y J. G. Smyly, *The Tebtunis papyri,* vol. II, Londres, 1907 *(University of California Publications: Graeco-Roman Archaeology),* pp. 9 *ss.,* dicen que el "Dictis" griego no puede ser posterior al año 200 de nuestra era, pero sin aducir hechos que demuestren tal afirmación. (Se le puede fechar en el mismo período que lo que está escrito al reverso, lo cual es del año 206.) M. Ihm, en *Hermes,* vol. XLIV, 1909, pp. 1 *ss.,* transcribe y estudia estos fragmentos.

[16] Dictis, V, XVII:

> *[Aeneas] deuenit ad mare Hadriaticum multas interim gentes barbaras praeuectus. Ibi cum his qui secum nauigauerant ciuitatem condit appellatam Corcyram Melaenam.*

por su nombre a Briseida ni a Criseida, las dos hermosas cautivas de cuya fusión salió la popular heroína de la Edad Media. El libro termina con el regreso de los héroes y las aventuras del hijo ilegítimo de Ulises, Telégono.

¿Por qué echó mano Benoît de estos dos libros tardíos y apócrifos, que gracias a él llegaron a tener tan enorme influencia? Principalmente porque eran fáciles de leer. La educación clásica de Benoît era muy deficiente. Por su nombre, podemos conjeturar que la recibió en la escuela del célebre monasterio benedictino de Saint-Maur;[17] pero en todo caso no fué más que una tintura superficial. Virgilio, a quien podría haber utilizado, es mucho más difícil que Dares y Dictis, y no cuenta la historia completa de la guerra. Homero estaba perdido, y la única traducción latina que había de la *Ilíada* era poco conocida, e incompleta además.[18] Dares y Dictis no sólo eran más sencillos, sino que su método, seguramente, era atractivo para un poeta medieval, pues ambos cuentan una enorme cantidad de incidentes (lo cual es la vena de todos los poemas novelescos), ambos hacen hincapié en el amor romántico y suprimen las batallas de los dioses, que evidentemente causarían perplejidad o repugnancia en los oyentes cristianos del siglo XII. Pero Benoît no utilizó sus fuentes de manera muy inteligente. Por ejemplo, a Palamedes y a Ayante los hace morir dos veces y de dos modos distintos, porque traduce una vez la versión de Dares y otra la de Dictis.[19] Pero su libro se hizo extraordinariamente popular, y tuvo extraordinaria importancia.

El *Roman de Troie* reintrodujo virtualmente la historia y la leyenda clásicas en la cultura europea; o, mejor dicho, las difundió, sacándolas del mundo de los letrados. Su misión más importante fué conectar el mito grecorromano con los tiempos coetáneos. Las estratagemas, los sentimientos y los modales de los personajes de Benoît son, por supuesto, los del siglo XII, pero esto quiere decir que la historia y sus héroes y heroínas se hacían

[17] Este monasterio fué el primero que tuvieron los benedictinos en Francia; lo fundó San Mauro, el discípulo predilecto de San Benito. El fundador de la ciencia de la paleografía, Mabillon, era benedictino de la congregación de San Mauro, que en su época tenía su sede en Saint-Germain-des-Prés. Un estudio de la obra de Benoît se puede ver cómodamente en H. O. Taylor, *The mediaeval mind*, 4ª ed., Londres, 1930, vol. II, pp. 253 *ss.*

[18] La pequeña *Ilias Latina*, conocida a lo largo de la Edad Media, es un compendio de la *Ilíada* en 1,070 versos, más de la mitad de los cuales está dedicada a los cinco primeros libros de Homero. Se escribió en el siglo I de nuestra era, y su autor es tal vez Silio Itálico.

[19] Acerca de esto, véase F. N. Warren, "On the Latin sources of *Thèbes* and *Énéas*", en *Publications of the Modern Language Association*, nueva serie, vol. IX, 1901, pp. 375-387.

absolutamente reales para Benoît y para sus lectores. Fué un libro fertilizante, preludio y fuerza impulsora de toda una nueva escuela de poesía y de imaginación.

Entre otras cosas, estimuló una moda muy curiosa: la de ir siguiendo conexiones genealógicas entre familias y naciones modernas y los pueblos de la Antigüedad. Esto había sido un hábito ya en la Roma antigua. Virgilio y otros autores dedicaron muchas cavilaciones y mucho cuidado a probar que los troyanos, aunque derrotados, fueron en realidad el lado virtuoso en la guerra, y que el sobreviviente Eneas vino a ser el fundador de la estirpe romana, y antepasado de Augusto. En esto hallaban los romanos una especie de justificación: no tenían ya por qué considerarse una tribu advenediza que había conquistado a los inteligentes griegos por la sola fuerza bruta, y la nueva dinastía imperial quedaba legitimada. Casiodoro, según se dice, elaboró positivamente para Teodorico, el monarca ostrogodo que mandó ejecutar a Boecio, un árbol genealógico troyano.[20] Durante la Edad Oscura los hombres habían perdido su perspectiva histórica y la costumbre había caído en desuso, pero ahora se la resucitaba. La Edad Media y aun el Renacimiento estuvieron del lado de los troyanos. Hay un paralelo coetáneo de la obra de Benoît en la *Historia de los reyes de Britania* de Godofredo de Monmouth (1135), libro que, además de contener la primera historia detallada del rey Arturo, lleva la línea genealógica de los reyes de Inglaterra hasta Troya.[21] Siglos después persistía aún la idea. En los comienzos del Renacimiento, Anthony à Wood dice que los miembros de una facción de la Universidad de Cambridge que se oponía a la introducción de los estudios griegos se daban a sí mismos el nombre de troyanos y llamaban Héctor a su cabecilla.[22] Sir Philip Sidney prestaba todavía fe a la fábula cuando redactaba su *Apología de la poesía,* donde dice que es más fructuoso conocer

[20] Thomas Hodgkin, *Italy and her invaders,* vol. III, 2ª ed., Oxford, 1896. p. 294.

[21] Véase G. S. Gordon, "The Trojans in England," en *Essays and Studies by Members of the English Association,* vol. IX, 1924, y D. Bush, *Mythology and the Renaissance tradition in English poetry,* Minneapolis y Londres, 1932, pp. 39-41. Probablemente la orgullosa orden del Toisón de Oro recibió su nombre por una creencia análoga, a fin de que sus miembros pudieran hacer venir su nobleza desde Jasón y los Argonautas que buscaron el Vellocino. Ya en los últimos tiempos de la República romana el erudito Varrón había compilado un libro *De familiis Troianis,* en el cual daba antepasados troyanos a las grandes familias de Roma.

[22] Citado por J. C. Collins, *Greek influence on English poetry,* Londres, 1910, pp. 47-48.

"al fingido Eneas en Virgilio que al verdadero Eneas en Dares Frigio";[23] en otras palabras, que Virgilio es hermoso, pero Dares es veraz. En Francia, Ronsard se esforzó por emplear el mito como tema de su epopeya la *Franciada*. Pocas veces ha habido falsificaciones que tengan semejante fortuna. Llegó evidentemente aun a suministrar expresiones familiares, en inglés por lo menos, pues Ben Jonson llama a un juez benigno "el más honrado de los antiguos y valientes troyanos que hay en Londres", y Thomas Dekker dice que los remendones patrióticos son "todos caballeros del noble oficio, verdaderos troyanos".[24] La idea sobrevive aún en la expresión laudatoria "pelear como un troyano", mejor que como un griego victorioso: en la leyenda heroica, una derrota ilustre se recuerda más tiempo que una victoria.

Del *Roman de Troie* se hicieron muchas traducciones en toda Europa, y las imitaciones fueron todavía más numerosas.[25] Para un libro como ése, era apropiado que sus imitaciones tuvieran mayor influencia aún que el original; y la tuvo en particular una de ellas que no menciona a Benoît por su nombre. Esta imitación es la *Historia de la destrucción de Troya*, escrita en latín, a fines del siglo XIII, por Guido de Columnis.[26] Aunque Guido nunca menciona a Benoît y en cambio cita a cada paso a "Dares", es evidente que Benoît es su fuente principal. Este libro tuvo un éxito abrumador en toda Europa —en parte porque estaba escrito en la lengua internacional—, y fué mucho más traducido que el mismo *Roman de Troie*: hubo versiones en italiano, en castellano, en catalán, en francés, en alemán, en danés, en islandés, en checo, en escocés y en inglés.[27] A mediados del siglo XIV, un letra-

[23] Sidney, *Apologie for poetrie*, ed. A. Feuillerat, Cambridge, 1923, p. 16.

[24] Jonson, *Every man in his humour*, IV, IV; Dekker, *The shoemaker's holiday*, V, V. Hay muchos ejemplos más en el libro de P. Stapfer, *Shakespeare and classical antiquity*, trad. E. J. Carey, Londres, 1880.

[25] Por ejemplo, fué traducido y ampliado en Holanda por Seher Dieregotgaf y Jacob van Maerlant; a Alemania llegó en el *Liet von Troye* de Herbort von Fritslar, y en otro poema inconcluso (1287) de Konrad von Würzburg. Alfonso el Sabio utilizó la obra de Benoît en su *General estoria*, y hubo además en España una traducción fragmentaria en prosa y verso (siglo XIII) y otra versión terminada en 1350 y traducida a su vez al gallego (cf. A. G. Solalinde, "Las versiones españolas del *Roman de Troie*", en *Revista de Filología Española*, vol. III, 1916, pp. 121-165).

[26] De la *Historia destructionis Troiae* hay una edición moderna, por N. E. Griffin, Cambridge, Mass., 1936.

[27] Traducción italiana por Filippo Ceffi (1324); catalana por Jacme Conesa (1367); castellana por Pedro de Chinchilla (1443); francesa por Raoul Lefèvre (1464); alemana en 1392, danesa en 1623, islandesa en 1607 y checa

do español (que conocía además la *General estoria* de Alfonso el Sabio) compendió y refundió el relato de Guido, llamándolo *Sumas de historia troyana;* pero aquí se presenta como la principal autoridad, en vez de Guido o de Benoît, un misterioso "Leomarte" que seguramente nunca existió.[28] La historia de Troya tal como la cuenta Benoît llegó a Inglaterra por dos caminos distintos, igualmente interesantes.

1) Hacia 1340 Boccaccio escribió un poema llamado *Filóstrato,* donde desarrolla el episodio del *Roman de Troie* en que Briseida, hija de Calcante (sacerdote troyano que se pasó al lado griego dejándola a ella en Troya), coquetea con un héroe de cada uno de los lados: el troyano Troilo y el griego Diomedes.[29] Quizá por confusión con la otra hermosa cautiva de que habla Homero, Boccaccio llama Griseida a la muchacha, y subraya el papel de Pándaro como mediador amoroso.[30] Éste es el poema que Chaucer adaptó en su *Troilo y Criseyda.*

2) El plagio latino de Guido fué traducido al francés por Raoul Lefèvre en 1464 con el título de *Le recueil des hystoires troyennes* (sin mencionar a Guido, como Guido no había mencionado a Benoît). William Caxton tradujo este *Recueil* al inglés en 1474, y su versión —junto con el poema de Chaucer y el Homero traducido por George Chapman— es probablemente la fuente del *Troilo y Crésida* de Shakespeare. Por consiguiente, la amarga obra de Shakespeare es dramatización de parte de una traducción inglesa de la traducción francesa de una imitación la-

---

en 1468; se conservan además una traducción aragonesa y otra castellana, del siglo XIV. Existe una versión métrica de Guido por autor desconocido en un manuscrito que se encuentra hoy en la Universidad de Oxford, una versión escocesa aliterada, muy antigua (ed. A. Panton y D. Donaldson para la Early English Text Society), otra versión escocesa atribuída a John Barbour, y un *Troye-Boke* por el benedictino John Lydgate (1420), discípulo de Chaucer.

[28] Véase la edición de Agapito Rey (Anejo XV de la *Revista de Filología Española,* Madrid, 1932), con su valioso prefacio; y sobre todo este particular, cf. A. Rey y A. G. Solalinde, *Ensayo de una bibliografía de las leyendas troyanas en España,* Bloomington, Indiana, 1942 (*Indiana University Publications, Humanities series,* Nº 6).

[29] Esto mismo es una curiosa falsificación de la historia original. En Homero hay dos muchachas a quienes los griegos hacen cautivas en el saqueo de Tebe. Una es Criseida, devuelta después a su padre, y la otra Briseida, arrebatada por Agamemnón a Aquiles, lo cual fué causa de su cólera. La base de la historia y de sus falseamientos es la hermosa cautiva, o rehén, que es deseada por uno o más de sus aprehensores y pasa de manos de uno a las del otro.

[30] Aun en Homero, *Iliada,* IV, 88 *ss.,* Pándaro es un traidor.

tina de una antigua ampliación francesa de un epítome latino de una novela griega.

El *Roman de Troie* no es sino uno de los muchos poemas que se compusieron sobre temas clásicos; pero la calidad y la función histórica de todos ellos es la misma, y otro tanto hay que decir, por desgracia, de la mayoría de sus fuentes. Para los hombres de la Edad Media eran desconocidas la mayor parte del mundo y la mayor parte de la historia, de manera que aceptaban con entusiasmo y alegría cuantas fábulas se les dieran acerca de todo eso. El *Roman d'Énéas*, que es esencialmente una refundición de la *Eneida* de Virgilio para hacerla servir de continuación al *Roman de Troie*, adorna y disfraza su original con particulares míticos tomados de las glosas a la *Eneida*, detalles estupendos copiados de libros sobre las Siete Maravillas del Mundo, toques eróticos sacados de Ovidio, y episodios (posiblemente originales) de pasión novelesca.[31] Así Lavinia, que en la *Eneida* es una muchachita tranquila, obediente y pasiva, se enamora ardientemente de Eneas en el momento de verlo, y le escribe una primera carta de amor que llega a los pies de Eneas lanzada por un ballestero.

El *Roman de Thèbes*, otro de estos poemas, escrito en diez mil versos y más o menos contemporáneo del *Roman de Troie* y del *Roman d'Énéas*, cuenta la historia de Edipo y la maldición que hizo caer sobre sus hijos, cuya consecuencia sería la guerra fratricida de Polinices y lo demás de los Siete contra Tebas. Había para esto una fuente a la mano, la *Tebaida* de Estacio (escrita hacia el año 80 de nuestra era), pero las proporciones y el punto de vista de este poema novelesco son diferentes. El autor dice que se sirve de "un libro latino llamado Estacio", y que escribe en francés porque los legos no saben leer latín: parte de su obra es transcripción cuidadosa, evidentemente de un epítome de Estacio, y el resto es invención novelesca.[32]

[31] Véase Edmond Faral, *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du moyen âge*, Paris, 1913, pp. 63 *ss*.

[32] Cf. el citado estudio de F. N. Warren, "On the Latin sources of *Thèbes* and *Énéas*". En relación con esto hay un interesante artículo de J. Crosland, "Lucan in the Middle Ages", en *The Modern Language Review*, XXV, 1930, pp. 32-51. La autora observa que, aunque Lucano es un poeta épico, los hombres de la Edad Media lo solían clasificar como historiador y filósofo; que entre los libros más primitivos sobre historia antigua en francés vulgar se cuentan obras inspiradas en la Farsalia, como *Li hystoire de Julius Caesar*, por Jehan de Tuim, y que los autores ingleses, como Godofredo de Monmouth y Ricardo de Cirencester, gustaban de citar el verso de Lucano (*Farsalia*, II, 572): *territa quaesitis ostendit terga Britannis*,

Uno de los primeros poemas que se compusieron en español sobre temas clásicos es una versión de la novela de *Apolonio de Tiro,* tomada de fuentes latinas y escrita en unos tres mil versos, dispuestos en cuartetas bastante desmañadas. El adaptador, que era seguramente aragonés, llama a su estilo "nueva maestría": pero era apenas aprendiz de un arte que las manos de artistas posteriores colmarían de fantasía y elegancia.[33]

---

que se refiere a la derrota de César en Inglaterra, mientras que los cronistas franceses ensalzaban sus hazañas para así glorificar a sus antepasados latinos. Como Lucano era más espectacular que Virgilio, fué mucho más imitado que él en la antigua poesía heroica francesa.

Al desarrollarse el sentido histórico y subir el nivel de la erudición clásica, se hicieron varios intentos de escribir relatos verdaderamente históricos de Roma y de la Antigüedad en francés vulgar. Los dos primeros de estos intentos merecen atención, aunque quedan un poco fuera del cuadro del presente capítulo:

1) La *Histoire ancienne jusqu'à César* es el primer intento de escribir una historia universal en lengua moderna. Comienza con la creación del mundo y compendia la historia sagrada y profana para dar un panorama completo del pasado. Se basa en gran parte en Orosio: el sector troyano proviene de "Dares"; entre sus fuentes se cuentan Virgilio y el epítome de la historia de Alejandro por Valerio; se interrumpe en plena descripción de las guerras gálicas de César. Se escribió evidentemente entre 1223 y 1230 para el castellano Roger de Lille.

2) *Li fet des Romains compilé ensemble de Saluste et de Suetoine et de Lucan,* obra conocida de ordinario con el título de *Les faits des Romains,* es en realidad una vida de Julio César, tomada no sólo de los tres autores mencionados, sino también de los comentarios mismos de César y de sus continuaciones, de las glosas de los manuscritos (sobre todo en la parte de Lucano), de las *Etimologías* de San Isidoro, del *De bello Iudaico* de Flavio Josefo, del *De ciuitate Dei* de San Agustín, de la Biblia, de Godofredo de Monmouth y de los *romans* de Tebas y de Alejandro. Lo que tenemos, según nos dice el prólogo, es el primer volumen de una compilación que había de abarcar los reinados de los doce primeros Césares, hasta Domiciano. Se escribió en París o en sus inmediaciones antes de 1250, y se tradujo al italiano en 1313. Brunetto Latini se sirvió de este libro para su *Trésor.* Paul Meyer ve en su autor una mezcla de humanista del Renacimiento y de trovador medieval, pues aunque sigue sus fuentes con mucho escrúpulo, improvisa, de su cosecha, muchos episodios accesorios cuyo tono es absolutamente medieval: por ejemplo, la batalla de Farsalo es en su pluma un encuentro armado como los torneos de la Edad Media, en que "ot mainte bele jouste fete et maint bel cop feru, dont Lucans ne parle pas" (p. 146 *d*); hay dos caballeros, Galerano y Aufamiano, que realizan empresas estupendas, y Pompeyo y César se hieren mutuamente en singular combate: traza además un minucioso retrato de Cleopatra (p. 175 *b-c*) que está modelado sobre los de "Dares". Hay una buena edición por L. F. Flutre y K. Sneyders de Vogel (dos vols.. París y Groninga, sin fecha): el vol. II trae un detallado análisis de las fuentes. Sobre estas dos obras véase el ensayo introductorio de Paul Meyer en *Romania,* vol. XIV, 1885, pp. 1-81.

33 Sobre las fuentes del *Libro de Apolonio* —la *Historia Apollonii regis*

Hubo muchos poemas sobre la intrépida figura de Alejandro de Macedonia. El *Roman d'Alexandre,* escrito por Lambert le Tort y Alexandre de Bernay, es un poema de más de veinte mil versos, en el metro de doce sílabas al cual dió el nombre de alejandrino. Es una novela medieval de lo más descabellado, si bien, en sus líneas generales, se puede reconocer un relato del nacimiento, la educación y las campañas de Alejandro Magno. Su fuente es tan curiosa como la del *Roman de Troie.* El filósofo Aristóteles tenía un sobrino llamado Calístenes, que acompañó al rey en sus campañas y que dejó de ellas un relato inconcluso, ahora perdido. Pero Alejandro, desde muy poco después de su muerte, vino a ser un tema favorito para la libre fantasía —particularmente por sus extrañas aventuras en Oriente—, y se escribieron muchas falsificaciones o ampliaciones apócrifas de la historia de Calístenes,[34] las cuales se hicieron particularmente comunes en la época helenística, el tardío período literario que produjo los libros de "Dares" y "Dictis". Poseemos, escrito en un latín vulgar por Julio Valerio a fines del siglo III de nuestra era, un libro de esta especie, en el cual se incluye una "carta de Alejandro a Aristóteles" acerca de las maravillas de la India, llena de esos cuentos de viajes que, resucitados en la Edad Media, se perpetuarían a lo largo de muchos siglos. El Arcipreste León de Nápoles (la tierra de la charlatanería y del cuento popular), compuso otra versión en el siglo X.[35]

Hacia mediados del siglo XIII un letrado español, Juan Lorenzo de Astorga, reelaboró por su cuenta este relato. Empleando como fuentes la *Alejandreida,* epopeya neolatina de Gautier de Châtillon, la clásica vida de Alejandro por Quinto Curcio, las *Metamorfosis* de Ovidio y muchos otros libros, compuso un largo poema de diez mil versos dispuestos en cuartetas ("cuaderna vía"), intitulado *Libro de Alexandre.*[36] Aquí, como en tantas otras obras de la Edad Media, se concibe a Alejandro como un caballero contemporáneo. Con su espada hecha por don Vulcán

---

Tyri, y quizá el relato de los *Gesta Romanorum—,* véase la edición de C. Carroll Marden, 1ª parte, Baltimore y París, 1917 *(Elliott Monographs in the Romance Languages and Literatures,* vol. VI), pp. XXXIX-LVII.

[34] Véase un estudio general sobre el tema en A. Ausfeld, *Der griechische Alexanderroman,* ed. W. Kroll, Leipzig, 1907.

[35] La versión del Arcipreste León fué editada por F. Pfister, Heidelberg, 1913.

[36] R. S. Willis, Jr., *The relationship of the Spanish "Libro de Alexandre" to the "Alexandreis" of Gautier de Châtillon,* Princeton y París, 1934 *(Elliott Monographs...,* vol. XXXI), demuestra que la fuente principal es la *Alexandreis.*

y su primoroso cinturón obrado por donna Filosophía, se nos aparece como uno de los Nueve Héroes en una tapicería medieval; y en el fondo podemos ver cómo los atenienses escuchan un discurso de aquel fogoso orador, el cuende don Demosteo.[37]

Así, pues, no es sólo lo mejor del mundo grecorromano lo que ha llegado hasta nosotros en adaptaciones modernas, sino también lo más trival. Pero aun lo más trivial puede estimular la imaginación. Los cuentos del Asia Menor incorporados en las novelas griegas y latinas tardías vivieron lo bastante para inspirar al mentiroso viajero "Sir John Mandeville" (cuyo nombre mismo es una superchería), para impulsar a Rabelais a competir con ellos en el viaje de Pantagruel, y finalmente para ayudar a Otelo a hechizar a Desdémona con cuentos de

> antropófagos, y hombres cuya cara
> está bajo los hombros.[38]

El *Lai d'Aristote*, que muestra al filósofo Aristóteles ensillado y embridado por una linda muchacha de la India, trotando por el jardín como una lección de cosas ofrecida a Alejandro, es pura invención sobre un tema típico de los *fabliaux*: el poder y malas artes de las mujeres; no sería siquiera digno de mención si no fuera porque el modelo elegido es Aristóteles y no el rey David o el rey Salomón. Pero el asunto fué popularísimo en la Edad Media. En muchas iglesias góticas francesas se puede ver todavía, entre las mil esculturas grotescas, al filósofo (con su barba, su toga y su bonete doctoral) caminando a cuatro pies y llevando encima a la hurí india, montada en una silla y con un azote en la mano.[39] Esto, en la época en que las universidades estaban llevando el estudio de la filosofía aristotélica al punto más alto a que había llegado durante muchos siglos, es un buen ejemplo

[37] *Libro de Alexandre*, coplas 83, 80 y 190 en el texto de la *Biblioteca de Autores Españoles* (= 94, 91 y 211 en la edición de R. S. Willis, *Elliott Monographs . . .*, vol. XXXII, Princeton y París, 1934).

[38] Shakespeare, *Othello*, I, III, 144-145:

> *. . .the Anthropophagi, and men whose heads*
> *do grow beneath their shoulders.*

[39] Véase J. Bédier en la *Histoire de la langue et de la littérature française* de L. Petit de Julleville, vol. II, pp. 76 *ss*. El grupo de Aristóteles se encuentra, por ejemplo, en Lyon y en St. Valéry-en-Caux. G. Sarton, "Aristotle and Phyllis", en la revista *Isis*, vol. XIV, 1930, pp. 8-19, rastrea el origen oriental del cuento y sugiere que, tal como aparece en la Edad Media, refleja la protesta de la clase sacerdotal contra la veneración en que se tenía al pensador pagano Aristóteles.

del abismo que se abría entre los letrados y el público en la Edad Media.

Ovidio y el Amor Romántico

El concepto del amor romántico que ha dominado sobre la literatura, el arte, la música y en cierta medida sobre la moral de la Europa y la América modernas desde hace muchos siglos es una creación medieval; pero en su desarrollo intervinieron importantes elementos clásicos. Tomó forma a principios del siglo XII, como fusión de las siguientes fuerzas sociales y espirituales (y de muchas otras en menor medida):

el código de cortesía caballeresca, que obligaba a una extrema deferencia para con los débiles;
el ascetismo cristiano y el desprecio del cuerpo;
el culto de la Virgen María, que exaltaba la pureza y la virtud trascendente de la mujer;
el feudalismo: el amante era vasallo de su amada, y su actitud era la de un siervo ante su dueña;[40]
la estrategia militar de la Edad Media: la conquista amorosa se solía comparar, bien con el asalto a una plaza fortificada, bien con su captura después de un largo asedio: la intriga toda del *Roman de la Rose* es una combinación de ambos elementos;
la poesía de Ovidio, que escribió un tratado intelectual y cínico de la conquista amorosa considerada como ciencia, pero cuyas demás obras contienen muchas historias inmortales de apasionada adoración más allá de la muerte;
en un período posterior, en los albores del Renacimiento, este concepto recibió una honda influencia de la filosofía platónica; pero en la Edad Media esta influencia se sentía muy débilmente, a través de las desfiguraciones y exageraciones neoplatónicas.[41]

[40] El vasallaje del amante a su dama se llamaba *domnei:* véanse ejemplos del empleo de esta palabra en la *Chrestomathie provençale* de Karl Bartsch (6ª ed., revisada por E. Koschwitz, Marburgo, 1904). Pero hay que recordar que, aunque indudablemente feudal en su origen, este concepto se robusteció con el ejemplo de los elegíacos latinos, que llaman siempre *domina* a su amada y que practican o aconsejan una total sumisión a la voluntad de la mujer querida. (Esto aparece primero en Catulo, poema LXVIII, versos 68 y 156, y luego se hace muy común: véase Tibulo, I, I, 46, y II, IV).

[41] Sobre la naturaleza y las expresiones del amor romántico, o —como se llamaba con mayor propiedad en la Edad Media— amor "cortés" *(amour*

El ideal del amor romántico tiene una larga y fecunda historia artística, con un notable reavivamiento en el siglo XIX. Baste mencionar algunos de sus más grandes productos:

la *Vita nuova* de Dante, y el papel de guía que tiene Beatriz en su *Comedia;*
la *Reina de las hadas* de Spenser, y varios aspectos de la personalidad de la reina Isabel de Inglaterra;
el *Romeo y Julieta* de Shakespeare, sus sonetos y muchas más de sus obras;
la música de Chopin, el *Tristán e Isolda* de Wagner y la mayor parte de las óperas italianas del siglo XIX;
los poemas amorosos de Heine y sus adaptaciones musicales por Schubert y Wolf;
los *Trabajadores del mar* de Victor Hugo y muchas novelas de nuestros días;
el soneto de Arvers e innumerables poemas líricos modernos;
el *Cyrano de Bergerac* y la *Princesa lejana* de Edmond Rostand;

---

courtois), véase el estudio de C. S. Lewis, *The allegory of love,* Oxford, 1936; la introducción y comentario de J. J. Parry al *De arte honeste amandi* de Andreas Capellanus, Nueva York, 1941; el brillante y erudito ensayo de A. J. Denomy, "Inquiry into the origins of courtly love", en *Mediaeval Studies,* vol. VI, 1944, pp. 175-260; el libro de Edmond Faral, *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du moyen âge,* París, 1913, y el ensayo de M. Lot-Borodine, "Ovide et l'amour courtois" (en la *Revue de Synthèse Historique,* vol. XXVIII, 1914, pp. 288-300), que propone varias útiles modificaciones al punto de vista de Faral, extremadamente clasicista. A. J. Denomy considera que las principales corrientes intelectuales que confluyeron para crear el concepto son: *a)* el misticismo neoplatónico, que enseñaba que el alma pugna por levantarse sobre el cuerpo y la materia para llegar a la unión con el Bien, el cual es aprehendido y apetecido a través de su belleza; *b)* la herejía albigense, con su doctrina de que el espíritu y la materia pertenecen a dos esferas distintas, y con su consiguiente predicación de un extremo ascetismo; *c)* la filosofía y el misticismo arábigos, que en parte provenían de Platón.

Otros eruditos investigadores han estudiado el papel desempeñado por los poetas y filósofos árabes, los cuales llegaron a crear todo un concepto del amor viéndolo como una pasión avasalladora y analizando sus alegrías supremas, sus violentas locuras, sus audaces caprichos y sus terribles desesperaciones; esos investigadores han demostrado cómo penetró el concepto en Europa a través de España y de Provenza. Véase R. Menéndez Pidal, "Poesía árabe y poesía europea", en el *Bulletin Hispanique,* vol. XL, 1938, pp. 337-423; E. Lévi-Provençal, *La civilisation arabe en Espagne,* El Cairo, 1938, y A. R. Nykl, *Hispano-arabic poetry and its relations with the old Provençal troubadours,* Baltimore, 1946, con su precioso estudio del *Tawq* ("El collar de la paloma") de Ibn Hazm de Córdoba (996 de nuestra era).

e infinito número de parodias y contrahechuras burlescas, entre las cuales sobresalen el *Quijote* y *Tom Jones.*

Es interesante que este concepto haya muerto primero en Francia, que fué donde nació. En la literatura francesa moderna, vale decir en la sociedad francesa moderna, no hay casi huella alguna de él. Lo que hay son muchas inversiones del concepto, por ejemplo las desagradables novelas de Henry de Montherlant y *La náusea* de Jean-Paul Sartre. Hay un gran libro que simboliza su corrupción y su ocaso: *Madame Bovary,* cuya heroína destruye su vida buscando el amor y el romanticismo, mientras que su marido la trata de una manera normal, juiciosa, muy francesa, igual a la de la mayoría de los maridos que hay en este mundo.

Aunque el ideal del amor romántico se estaba formando independientemente de los clásicos en el siglo XII, había un gran poeta clásico que le daba autoridad con su antigüedad, y que lo había ilustrado con sus narraciones y elaborado con sus consejos. Este autor era Ovidio, conocido ya del mundo sabio, pero que ahora ingresaba en el mundo de la literatura general.[42] Ovidio nació el año 43 antes de nuestra era; ganó rápida y brillante celebridad por sus poemas amorosos (en particular el *Arte de amar)* y la aumentó con una tragedia ahora perdida (la *Medea)* y un poema épico-histórico-didáctico en que narra una larga serie de metamorfosis prodigiosas, desde la creación del mundo hasta la muerte de Julio César. A la edad de cincuenta y un años se vió comprometido en la desgracia de Julia, hija de Augusto, a la cual contribuyó seguramente su *Arte de amar,* y fué desterrado a Tomis (la moderna Costanza, en Rumania), donde murió. Es uno de los tres o cuatro mejores poetas romanos, y, como Virgilio y Horacio, representa una fértil síntesis de cultura griega y romana. Su desgracia no perjudicó en nada a su reputación después de su muerte. Dante lo pone en el grupo de Homero, Horacio, Virgilio y Lucano.[43]

Es curioso ver cómo, de la misma manera que la lengua latina dió nacimiento en ambientes distintos a las diferentes lenguas

[42] Ovidio civilizaba por fin a los godos. Véase la lista que redacta Max Manitius de las citas y ecos de Ovidio en los poetas y letrados latinos de la Edad Media, en *Beiträge zur Geschichte des Ovidius und anderer römischer Schriftsteller im Mittelalter* (suplemento VII de *Philologus,* 1899). Ludwig Traube (en *Vorlesungen und Abhandlungen,* vol. II, Munich, 1911, p. 113) llamó a los siglos XII y XIII la *aetas Ouidiana.*

[43] Dante, *Inferno,* IV, 88 *ss.*

romances modernas, así los distintos autores latinos dieron lugar a diferentes tradiciones literarias en la Europa occidental. El espíritu de Virgilio, con su solemnidad, su consagración al deber, su trascendentalismo y su profundo sentido de lo divino está reencarnado en la Iglesia católica y en el más grande de sus monumentos, la *Comedia* de Dante. Cicerón fué el modelo de la prosa retórica y filosófica de Inglaterra. El español Lucano tuvo sus imitadores en la epopeya española.[44] Pero Ovidio fué el más francés de los autores latinos, y por eso constituyó la más poderosa influencia clásica sobre la naciente literatura francesa. No sólo sobre la francesa: Ovidio tipifica también el elemento juguetón, grácil, amoroso de la literatura italiana, el espíritu de Boccaccio y Ariosto, y contribuyó a inspirarlo. Pero la literatura de Francia recibió su influencia primero, y la conservó por más tiempo.

Los *romans* medievales franceses tienen tres temas especialísimos: los combates, el amor y las cosas maravillosas. A medida que los años pasaban, a medida que el mundo medieval se hacía un poco más refinado, el tema bélico se hizo cada vez menos preponderante, y el del amor y el de lo maravilloso se fueron acentuando. Ahora bien, Ovidio era el maestro del amor, y el más grande de los poetas que han contado cosas maravillosas: transformaciones estupendas y aventuras sobrenaturales, motivadas principalmente por el sexo. Por eso fué él la causa principal de que en el siglo XII se cargara el acento en el poder del amor y en lo maravilloso, y su popularidad es síntoma de esa evolución. Un ejemplo ilustrará esto. Una vieja y hermosa historia de amor romántico es la de Heloísa y Abelardo, pareja de amantes malditos por el destino. Pedro Abelardo (1079-1142), filósofo francés, fué uno de los más grandes pensadores del siglo XII, pero también poeta amoroso de mucha fama. Aun después de haber sido castrado y reducido a silencio (con un salvajismo verdaderamente digno de la Edad Oscura, que sobrevive en estos difíciles tiempos), escribía cartas de amor a Heloísa; en una de ellas cita los *Amores* de Ovidio:

> Ansiamos siempre lo vedado, y lo prohibido anhelamos.[45]

Heloísa, por su parte, cita en una carta a él seis versos del *Arte de amar* de Ovidio, pasaje conmovedor en que se habla del

[44] Véase *infra*, pp. 229-230, nota 3.

[45] Ovidio, *Amores*, III, IV, 17: "Nitimur in uetitum semper cupimusque negata."

enorme poder del amor multiplicado por el vino.[46] Por encima de las ruinas de su amor seguían recordando al sutil y sensual poeta latino que tan bien lo había expresado, que tal vez lo había encendido.

De principios del siglo XII es un poema que habla de un grupo de monjas que, menos desesperadas y más fáciles de consolar, se reúnen en un Concilio de Amor para deliberar sobre qué es mejor: amar a un artista o a un soldado, a un clérigo o a un caballero. El debate empieza con la lectura de "los preceptos de Ovidio, doctor egregio", como un oficio eclesiástico que empezara con la lectura del evangelio; y la lectora es Eva de Danubrio, "maestra en el oficio del arte amatoria, como afirman todas".[47]

El picaresco y versátil Juan Ruiz, arcipreste de Hita, que fué casi un Ovidio reencarnado en España (con ligeros toques de Petronio), conocía bien los preceptos de Ovidio, tanto directa como indirectamente, y parafraseó largos pasajes del *Arte de amar* en su *Libro de buen amor.*

Estos pocos datos prueban cuán arraigado estaba el interés por el amoroso Ovidio. Los relatos por él inmortalizados no tardaron en entrar en la literatura europea. El primer ejemplo es quizá *Píramo y Tisbe,* poema francés de unos novecientos versos, escrito en su mayor parte en los fatigosos pareados octosílabos de los *romans;* pero la fantasía del poeta quiebra aquí y allá el rígido ritmo, y aparecen algunas estancias más desenvueltas, y también algunos versos disílabos. Este poema es versión libre del relato de dos infelices amantes que Ovidio tomó, según nos dice, no de Grecia ni de Roma, sino del Oriente, y que, al parecer, él

[46] Ovidio, *Ars amatoria,* I, 233 *ss.* Tomo estas citas del encantador librito de E. K. Rand, *Ovid and his influence,* Boston, 1925, pp. 132-133; véase también H. Waddell, *The wandering scholars,* 7ª ed., Londres, 1934, cap. V y IX.

[47] El texto de este "Concilio de Remiremont", editado por G. Waitz, se encontrará en la *Zeitschrift für deutsches Altertum,* vol. VII, 1849, pp. 160-167. Los versos 25-29 dicen así:

Lecta sunt in medium, quasi evangelium,
praecepta Ovidii, doctoris egregii:
lectrix tam propitii fuit evangelii
Eva de Danubrio, potens in officio
artis amatoriae, ut affirmant aliae.

Del Concilio habla H. Waddell en *The wandering scholars, op. cit.,* cap. IX. No he podido ver la obra de W. Meyer, *Das Liebesconcil im Remiremont,* Gotinga, 1914.

es el único que encontró y salvó del olvido.[48] El tema de Píramo y Tisbe, que viene así de Babilonia a Francia a través de Roma, se hizo muy popular de nuevo y tuvo una larga historia. De Ovidio lo tomaron los trovadores provenzales y los poetas franceses e italianos que tan a menudo lo citan desde fines del siglo XII en adelante; suministra a Chaucer la segunda historia de su *Leyenda de las claras mujeres;* John Gower lo incluye en su *Confessio amantis;* Boccaccio lo adapta en su *Fiammetta,* y reaparece en Tasso; hay varias correspondencias notables entre él y la trama de *Aucassin et Nicolete,* y es, en el fondo, la misma historia que la de *Romeo y Julieta:* los amantes, separados por los odios de sus padres, se ven en secreto, y mueren uno después de otro por creer equivocadamente que el otro ha muerto; dos de las últimas apariciones de este tema se hallan en Shakespeare y en Góngora. En el *Sueño de una noche de San Juan,* los cómicos improvisados representan

LA LAMENTABILÍSIMA COMEDIA Y CRUDELÍSIMA MUERTE
DE
PÍRAMO Y TISBE.

Y en Góngora, los infelices amantes son tema de dos célebres romances burlescos:

De Tisbe y Píramo quiero
(si quisiere mi guitarra)
cantaros la historia, ejemplo
de firmeza y de desgracia...

Otra de las historias de Ovidio, una de las más dolorosas, nos cuenta cómo Filomela fué violada y mutilada por el esposo de su hermana, Tereo; éste le cortó la lengua y la mantuvo prisionera, pero ella bordó su historia en un lienzo y lo envió a su hermana Procne. Con Filomela, Procne dió muerte entonces a

[48] Ovidio, *Metamorfosis,* IV, 55-166; en la introducción de su relato (verso 53) dice expresamente:

haec quoniam uolgaris fabula non est.

G. Hart, *Ursprung und Verbreitung der Pyramus- und Tysbe-Sage,* Passau, 1889-1891, no intenta seguir las huellas del cuento más allá del relato de Ovidio, pero en cambio bosqueja su enorme influencia en la literatura moderna. L. Constans estudia el *Piramus* francés en la *Histoire de la langue et de la littérature française* de L. Petit de Julleville, vol. I, p. 244.

su hijo y lo dió a comer a Tereo, y al fin, en el extremo del dolor, ambas fueron transformadas en pájaros: Procne en una golondrina, con su plumaje pardo manchado de sangre, y Filomela en el ruiseñor, que se lamenta sin palabras en la oscuridad y aún así cuenta en cierto modo su historia.[49] Es ésta una de las leyendas más viejas de nuestro mundo. Aparece ya en Homero, y continúa a lo largo de la literatura grecorromana, para renacer en la literatura francesa medieval, en una paráfrasis basada en la versión ovidiana, con el título, más dulce, de *Filomena;*[50] después pasó al Renacimiento, y aparece, brutalizada, en el *Tito Andrónico* atribuído a Shakespeare. Aquí roban a Lavinia y le cortan la lengua, como a Filomela, pero le amputan también las manos para que no pueda escribir. Sin embargo, ella señala la historia en el libro de Ovidio para dar a entender lo que le ha ocurrido:

> ¿Qué querrá hallar? Lavinia, ¿he de leer?
> Es la historia fatal de Filomela,
> y habla del rapto del traidor Tereo;
> y el rapto fué raíz de tu deshonra.
> ¡Vé, hermano! ¡Mírala citar las hojas![51]

Filomela fué después, durante muchos años, un tópico convencional; Keats la pasa por alto en su oda *A un ruiseñor;* pero el tema revivió en el pensamiento de poetas posteriores, de más hondas inquietudes: en la *Filomela* de Matthew Arnold, en la *Tierra yerma* de T. S. Eliot:

> *So rudely forc'd.*
> *Tereu...*

En la *Flamenca,* poema provenzal fechado en 1234, hay una lista de historias bien conocidas, que todo buen trovador tiene

[49] Ovidio, *Metamorfosis,* VI, 424-674.

[50] La *Philomena* es una traducción parafrástica del texto de Ovidio, ejecutada por Chrétien de Troyes. [Véase C. de Boer, "Chrétien de Troyes auteur de *Philomena*", en *Romania,* vol. XLI, 1912, pp. 94-100.] La leyenda de Filomela aparece ya en Homero, *Odisea,* XIX, 518 *ss.*

[51] *Titus Andronicus,* IV, 1, 45 *ss.:*

> *What would she find? Lavinia, shall I read?*
> *This is the tragic tale of Philomel,*
> *and treats of Tereus' treason and his rape;*
> *and rape, I fear, was root of thine annoy.*
> *See, brother, see! Note how she quotes the leaves!*

que saber cantar.[52] Algunas de ellas cuentan hazañas caballerescas cristianas, pero casi todas son relatos de la mitología grecorromana, y en su mayor parte provienen de Ovidio. Se espigan

[52] W. P. Ker, *Epic and romance*, 2ª ed., Londres, 1908, ofrece en el Apéndice algunos extractos; yo añado aquí las fuentes de los cantares que los trovadores populares tienen que saber, para mostrar cuántas de ellas son ovidianas (*Flamenca*, versos 617-706):

Qui volc ausir diverses comtes	
de reis, de marques, e de comtes,	
auzir ne poc tan can si volc;	
anc null' aurella non lai colc,	
quar l'us comtet de PRIAMUS,	Historia troyana
e l'autre diz de PIRAMUS;	Ovidio, *Metamorfosis,* IV
l'us contet de la bell' ELENA	Historia troyana, y Ovidio, *Heroidas XVI-XVII*
com PARIS *l'enquer, pois l'anmena;*	
*l'autre comtava d'*ULIXES,	Historia troyana
*l'autre d'*ECTOR *et d'*ACHILLES;	,,
*l'autre comtava d'*ENEAS	Historia de Eneas
et de DIDO *consi remas*	,,
per lui dolenta e mesquina;	,,
l'autre comtava de LAVINA	,,
con fes lo breu el cairel traire	,,
a la gaita de l'auzor caire;	,,
*l'us contet d'*APOLLONICES,	Historia tebana (Polinices, Tideo, Etéocles)
de TIDEU *e d'*ETIDIOCLES;	
*l'autre comtava d'*APOLLOINE	*Apolonio de Tiro* (novela griega tardía)
comsi retenc Tyr de SIDOINE;	
l'us comtet del Rei ALEXANDRI,	Historia de Alejandro
*l'autre d'*ERO *et de* LEANDRI;	Ovidio, *Heroidas XVIII-XIX*
l'us dis de CATMUS *quan fugi*	Historia tebana, y Ovidio, *Metamorfosis,* III
et de TEBAS *con las basti;*	
l'autre comtava de JASON	Ovidio, *Metamorfosis,* VII
e del dragon que non hac son;	,,
*l'us comtet d'*ALCIDE *sa forsa,*	Ovidio, *Metamorfosis,* IX
l'autre con tornet en sa forsa	
PHILLIS *per amor* DEMOPHON;	Ovidio, *Heroida II*
l'us dis com neguet en la fon	
lo belz NARCIS *quan s'i miret;*	Ovidio, *Metamorfosis,* III
l'us dis de PLUTO *con emblet*	Ovidio, *Metamorfosis,* X
sa bella moillier ad ORPHEU...	,,

Vienen después algunos temas bíblicos, ciertas leyendas del ciclo arturiano y varios relatos tomados de la historia de Francia (también aparece la historia de Lucifer y su caída), y por último:

l'us dis lo vers de Marcabru,	(Un trovador)
l'autre comtet con DEDALUS	Ovidio, *Metamorfosis,* VIII
*saup ben volar, et d'*ICARUS	,,
co neguet per sa leujaria.	,,
Cascus dis lo mieil que sabia.	

abundantemente las *Heroidas*, fingidas cartas de las heroínas de la Antigüedad a sus amantes; otros relatos están tomados de las *Metamorfosis*. Éste fué el periodo en que muchas de las fábulas favoritas, como la de Pigmalión y la de Narciso, entraron en la literatura europea.

El *Arte de amar* de Ovidio fué traducido por el primer gran poeta francés, Chrétien de Troyes, que floreció hacia 1160. Esta traducción se ha perdido, pero se conservan otras cuatro. Una de ellas es una interesante modernización, hecha por Maître Élie. Ovidio aconseja al joven que busca mujeres bonitas que frecuente los lugares públicos de Roma, los pórticos, los templos, y sobre todo los teatros. Maître Élie moderniza estos detalles insertando una lista de buenos campos de caza en el París de su época.

Algún tiempo después, probablemente entre 1316 y 1328, las *Metamorfosis* de Ovidio no sólo se tradujeron, sino que recibieron un comentario intelectual y moral que hizo un libro enorme, de más de setenta mil versos, en pareados octosílabos. Su autor es desconocido; sólo es dado colegir que era borgoñón; traduce primero las fábulas tales como Ovidio las presenta, y en seguida añade una explicación instructiva.[53] Por ejemplo, Narciso murió de amor a su propia imagen reflejada en el agua, y fué transformado en una flor. Esto, explica el traductor-exégeta, es un símbolo de la vanidad. ¿En qué flor se transformó Narciso? En aquella de que habla el Salmista, que brota y florece en la mañana y muere en la tarde: la flor de la vanidad humana.[54] Tal vez sólo la Edad Media pudo haber fundido elementos tan

[53] Véase el *Ovide moralisé*, ed. C. de Boer, Amsterdam, 1915-1938. El editor señala como fuentes principales de los comentarios explicativos del autor las siguientes: la Biblia, las *Heroidas* y los *Fastos* de Ovidio, Estacio, y los mitógrafos Higino y Fulgencio.

[54] *Ovide moralisé, ed. cit.*, III, versos 1853 *ss.*; cf. los versos 1886-1889:

> *Narcisus florete devint.*
> *Florete quel? Tele dont dist*
> *li Psalmistres c'au main florist,*
> *au soir est cheoite et fletrie.*

En la *Histoire de la langue et de la littérature française* de L. Petit de Julleville, vol. I, p. 248, se cita así la moraleja de la fábula de Apolo y Dafne:

Dane [=*Dafne*], *fille d'un fleuve, c'est-à-dire douée d'un tempérament froid, représente la virginité; elle finit par être changée en arbre, parce que la parfaite pureté ne connaît plus aucun mouvement charnel, et cet arbre est un laurier, qui, comme la virginité elle-même, verdoie et ne porte pas de*

dispares como las hermosas leyendas de Ovidio, frágiles y cínicas, y la piadosa moral cristiana.

El Roman de la Rose

Para comprender a la Edad Media a través de la literatura es necesario leer tres libros: la *Comedia* de Dante, los *Cuentos de Cantórbery* de Chaucer y el *Roman de la Rose*. El *Roman de la Rose*, que es, sin comparación, el más importante de los *romans* amorosos de la Edad Media, es un poema de unos 22,700 versos octosílabos, con rimas pareadas; los primeros 4,266 versos son de Guillaume de Lorris, que los escribió entre 1225 y 1230, y el resto es de Jean Chopinel o Clopinel, llamado Jean de Meun, que lo escribió hacia 1270. Es la historia de una intriga amorosa difícil y prolongada, pero afortunada en fin de cuentas, narrada desde el punto de vista del hombre. El héroe es el amante, y la Rosa es la heroína. Los personajes son en su mayor parte abstracciones, cualidades morales y sentimentales personificadas, como los cuatro guardianes de la Rosa, Calumnia, Vergüenza, Miedo y Peligro. Hay también personajes humanos anónimos, sobre todo el Amigo, que ayuda al amante con alguna máxima ovidiana, y una Vieja, que da consejos a la proyección de la Rosa, Buena-Acogida. También Cupido desempeña un papel, y finalmente Venus misma aparece para ganar la victoria definitiva contra Castidad. El poema todo tiene lugar en un sueño, y hay en él gran número de símbolos, algunos de ellos de carácter fuertemente sexual: así, la acción ocurre en un jardín, y la culminación es la captura de una torre, seguida del contacto del amante con la aprisionada Rosa. Los elementos del poema que tienen un valor más duradero son el fervor romántico y la idílica juventud de la primera parte, y las digresiones de la segunda, hechas por el maduro, satírico y refinado Jean de Meun: confusas y todo, ofrecen un cuadro vívido y brillante del pensamiento de la Edad Media.

La influencia clásica es mucho más perceptible en la segunda parte del *Roman* que en la primera: sin embargo, esta influencia

---

fruit... Dane représente la vierge Marie, aimée par celui qui est le vrai soleil; Apollon se couronne de laurier qui est Dane: c'est Dieu qui s'enveloppe du corps de celle dont il fait sa mère.

Hay un útil resumen de todo este movimiento de alegorización de Ovidio, con detalles sobre otras obras de la misma especie, en L. K. Born, "Ovid and allegory", en *Speculum*, vol. IX, 1934, pp. 362-379.

impregna todo el poema. Lo analizaremos primero en cuanto a su forma y después en cuanto a sus materiales.

El esquema general del poema es una aventura dentro de un sueño. Lorris comienza aludiendo expresamente a una de las más célebres visiones de la Antigüedad, el *Sueño de Escipión* que Cicerón escribió al final de su libro *De la República.* La mayor parte de este libro está perdida ahora, pero el *Sueño* era ya bien conocido durante la Edad Media, pues se conservó con el comentario que de él escribió Macrobio, autor del siglo v. Platón fué quien en realidad implantó la costumbre de exponer profundas ideas filosóficas en forma de sueños o visiones, y Cicerón no hizo más que copiarle: por supuesto que Lorris no sabe nada de esto, ni tampoco tiene ideas claras acerca de Cicerón ni de Escipión: dice que Macrobio

> compuso antaño la visión
> que contempló el rey Escipión.[55]

Pero la forma de sueño aparece en muchos autores medievales que no estaban influídos por la cultura clásica, y se la encuentra en contextos que no son préstamos de los clásicos: por ejemplo, el *Sueño de la Cruz* y *Piers Plowman.* Podemos concluir que, pese a la mutilada referencia de Lorris a un autor clásico, el sueño del *Roman de la Rose* no es recurso clásico. Más bien habría que vincularlo con el franco y vigoroso simbolismo sexual del poema. Claro está, por otra parte, que la rosa no es exclusivamente símbolo sexual: en Dante, por ejemplo,[56] los bienaventurados aparecen como una gran rosa de luz; y también hay que recordar los rosetones, que son uno de los más hermosos elementos arquitectónicos de las catedrales góticas. Pero sí es ante todo sexual, y aquí lo es indudablemente. Un símbolo de esta clase es expresión disfrazada de una emoción subliminal; y los sueños son los conductos mediante los cuales se expresan y se satisfacen muchas emociones subliminales. En consecuencia, debemos tomar la forma de sueño, junto con el simbolismo de la rosa, el jardín, la torre, etc., como expresiones de la intensa vida subconsciente que originó el nuevo concepto del amor romántico. Los dos elementos heterogéneos, deseo físico y adoración espiri-

[55] *Roman de la Rose* (ed. E. Langlois), versos 9-10:

> *ançois escrist l'avision*
> *qui avint au roi Scipion.*

[56] *Paradiso,* cantos XXX y XXXI.

tual, están unidos en el amor romántico, en relación sumamente difícil y tensa.[57] Esa tensión, y su expresión en el simbolismo, no es un rasgo clásico, sino moderno.

Dentro del sueño, la trama del *Roman* es una búsqueda que termina con un asedio y una batalla. Ésta es también la trama de muchos de los poemas heroicos, lo mismo si hablan del rey Arturo y sus Caballeros que de los griegos y troyanos. La búsqueda de la Rosa por el amante no es muy diferente de la búsqueda del Santo Grial por los caballeros de la Tabla Redonda, y se parece a muchas otras aventuras de esa especie. Pero si examinamos más de cerca la batalla misma, encontramos en ella una influencia clásica. En efecto, el conflicto todo ocurre, no entre seres humanos, sino entre dos bandos de personificaciones (que cuentan con la ayuda de algunos dioses), y esta idea tiene una larga tradición y un origen clásico. La historia de la alegoría en la Edad Media sería interminable. Pero la idea misma de representar un combate espiritual como una batalla física pasó probablemente a la literatura moderna a través de la *Psicomaquia* o "Batalla espiritual" del poeta latino-cristiano Prudencio (348-410), que describe a los vicios y virtudes disputándose el alma, y que es a su vez una elaboración y espiritualización de las batallas, más viejas y sencillas, descritas por Homero y por Virgilio. Guillaume de Lorris no tomó la idea de Prudencio, a quien ni él ni Jean de Meun parecen haber conocido: a pesar de todo, ése es seguramente su origen.

Pero más que batalla, lo que hay en el poema es discurso hablado. Este discurso está en forma de diálogo —o a veces en forma de monólogo—, y los que hablan son casi siempre personajes abstractos. El más importante de ellos es la Razón, que viene a consolar al amante cuando, después de encontrar y besar a la Rosa, queda separado de ella temporalmente. La Razón es una evidente imitación de la dama de Boecio, la Filosofía, y la idea toda es la misma de la *Consolación de la Filosofía*.[58] La Razón recita incluso una serie de extractos de Boecio;[59] y el tono todo de su sermón es que no hay que admirar a la Fortuna, sino que (como la Filosofía explicaba a su paciente Boecio) hay que des-

[57] De ahí la popularidad de que gozan en está época las historias en que los amantes mueren después de la única noche que pasan juntos, o en que mueren precisamente antes de su primer beso. Un hermoso empleo moderno del simbolismo de la rosa, en un escenario rococó, es *Der Rosenkavalier*, por Hugo von Hofmannsthal y Richard Strauss.

[58] Cf. *supra*, pp. 70 *ss*.

[59] Véase E. Langlois, *Origines et sources du Roman de la Rose*, París, 1891, pp. 136 *ss*.

preciarla.[60] Observa que haría un gran bien a los legos quien tradujera el *De consolación* de Boecio,[61] y de hecho Jean de Meun lo tradujo más tarde.[62] Hay que observar, sin embargo, que muchas de las ideas de Meun no vienen directamente de Boecio, sino de su imitador medieval Alain de Lille, o Alanus de Insulis (1128-1202), autor de un diálogo boeciano con la Naturaleza acerca de la sodomía *(De planctu Naturae)*, y de un gran poema sobre la naturaleza y las facultades del hombre, el *Anticlaudiano*.

El *Roman* empieza con una explícita referencia a Ovidio:

> *Ce est li Romanz de la Rose*
> *où l'*art d'amors *est toute enclose.*[63]

Y se cita y se aduce a Ovidio a cada instante: Lorris lo hace con cierta vaguedad, pero Jean de Meun a menudo y circunstanciadamente. Hay en las dos partes del poema largas tiradas sobre el arte de amar. La Vieja dice un discurso de casi dos mil versos de longitud acerca de los métodos que puede emplear una mujer para sacar el mayor partido posible de su hermosura, agradar a los hombres, engañarlos y "desplumarlos".[64] Unos seiscientos versos de este discurso provienen directamente del tercer libro del *Arte de amar* de Ovidio. Hay una curiosa alusión personal. Ovidio dice que es importantísimo colmar a las mujeres de regalos:

> Aunque vengas, Homero, tú mismo rodeado de Musas,
> si nada traes, serás despedido, Homero.[65]

Jean de Meun altera esto para hacer entrar al propio Ovidio:

[60] Este sermón está en los versos 4,837 *ss.*

[61] *Roman de la Rose*, 5,036 *ss.*:

> *ce peut l'en bien des clers enquerre*
> *qui Bocce de Confort lisent,*
> *e les sentences qui là gisent;*
> *don granz biens aus genz lais ferait*
> *qui bien le leur translaterait.*

[62] Sobre la traducción de Jean de Meun véase H. R. Patch, *The tradition of Boethius*, Nueva York, 1935, p. 63.

[63] *Roman de la Rose*, 37-38. Y cf. el eco de los versos 22,605-06 (Marteau).

[64] *Roman de la Rose*, 12,740-14,546.

[65] Ovidio, *Ars amatoria*, II, 279-280:

> *Ipse licet uenias Musis comitatus, Homere,*
> *si nihil attuleris, ibis, Homere, foras.*

De amar a un pobre no se cura,
que el pobre vale vil basura;
y sea Ovidio, o sea Homero,
no da por él ni un casco huero.[60]

Ahora bien, el *Ars amatoria* de Ovidio es una versión frívola de los tratados didácticos que escribieron tantos filósofos y hombres de ciencia de la época clásica; y en el elemento didáctico del *Roman de la Rose* es donde se ven las reminiscencias de esa obra de Ovidio. Hay, sin embargo, una importante diferencia, que no siempre se señala. Ovidio escribió un manual cuya gracia consistía en tratar el amor como una *ciencia* (éste es el verdadero significado de *ars* amatoria): enseñaba en él los métodos más eficaces para comenzar y continuar los amoríos, y hasta escribió un libro de *Remedios del amor,* en el cual enseñaba la manera de curarse de una pasión insatisfactoria. Es difícil encontrar en todo el poema algún elemento espiritual: están, sí, el elemento físico, el social y el estético en alto grado, pero el espiritual brilla por su ausencia. Las mujeres son todo lo opuesto de ideales o símbolos: son romanas hábiles en sacar dinero, o cortesanas griegas. Pero el *Roman de la Rose* no enseña la ciencia del amor. Comienza explicando las buenas maneras del amor, la actitud más elevada ante la experiencia amorosa, y prosigue exponiendo la filosofía del amor. Jean de Meun no se interesa mucho por las buenas maneras del amor, pero filosofa interminablemente. Su parte del poema es un ejercicio intelectual del mismo tipo que los debates metafísicos de las universidades en los siglos XII y XIII. Es, por supuesto, mucho menos caballeresca y más satírica que la primera parte del *Roman,* y sus inspiradores son Juvenal y Ovidio. Filosofa en un tono áspero de cinismo y de protesta, lo cual se concilia muy mal con la ideal búsqueda de la Rosa ideal. Hemos sugerido que el simbolismo del poema es fruto de la tensión sexual que apareció en el mundo al aparecer la conciencia moderna. La pugna que se manifiesta entre el idealismo de Lorris y el realismo de Meun es otra expresión de esa falta de harmonía. Sin embargo, a pesar de la misoginia y cinismo de Jean de Meun, su parte del *Roman* no tiene el enfoque materialista y amoral del *Arte de amar* de Ovidio; se ocupa mucho

[60] *Roman de la Rose,* 13,617-20:

D'amer povre ome ne li chaille,
qu'il n'est riens que povres on vaille;
se c'iert Ovides ou Homers,
ne vaudroit-il pas deus gomers.

más de abstracciones, e insiste incomparablemente más en los ideales, satirizando incluso a quienes carecen de ellos.

En el *Roman de la Rose* está la metafísica toda del amor medieval, tal como en la *Divina comedia* está la metafísica del cristianismo medieval. Se ha observado que su asunto se hizo después un tema dominante y permanente en la literatura francesa.[67] Francia se ha interesado siempre por el aspecto intelectual del amor mucho más que ninguna otra nación europea. Las disquisiciones sobre las pasiones, declamadas por los héroes de Corneille y Racine, los mapas de la Ternura en la novela barroca, el tratado de Stendhal *De l'amour,* las disecciones quirúrgicas del amor en Marcel Proust y en muchos otros autores modernos, todo ello es fruto del espíritu que produjo el *Roman de la Rose.* Para ese espíritu, para esa rara mezcla de emoción y raciocinio que desemboca en una discusión intelectual de la suprema pasión humana, la autoridad principal, respetada no sólo por los autores del *Roman de la Rose,* sino también por sus predecesores y contemporáneos, era Ovidio. Los métodos que emplearon para tratar del amor provenían en parte de la sátira romana y en parte de la filosofía contemporánea, que era a su vez una heredera directa de la filosofía de Grecia. Y en cuanto a la penetración psicológica que los capacitaba para llegar a lo más hondo del corazón de un amante atormentado y someterlo a vivisección en soliloquios y angustiados debates solitarios, todos los poetas medievales fueron deudores de la brillante poesía psicoanalítica de Ovidio y Virgilio.

Hemos examinado diversos aspectos de la forma del poema. Pero en su conjunto es algo más bien informe, en el sentido de que sus partes no guardan entre sí una proporción razonable o harmoniosa. Su enemigo más encarnizado, Juan Gersón, canciller de Notre Dame, lo califica de "obra de caos y confusión babilónica",[68] y ni su más convencido admirador podría alabar su disposición o su plan estructural. En principio, esta falta de forma es el reverso de la medalla clásica. Veremos adelante cómo, a medida que los modernos se familiarizaron más con los grandes libros de Grecia y Roma, se fueron enseñando a dar mejor forma a los suyos, aprendiendo las sencillas reglas de proporción, relieve, equilibrio y culminación. El *Roman de la Rose* es en este respecto un producto medieval, comparable con las enormes tapicerías, las interminables crónicas, los omniscientes

[67] C. Lenient, *La satire en France au moyen âge,* 4ª ed., París, 1893, pp. 115 *ss.*

[68] Citado por L. Thuasne, *Le Roman de la Rose,* París, 1929, p. 66.

centones, bestiarios y lapidarios, las vastas catedrales góticas que iban levantándose poco a poco, alterando su plan a medida que crecían, y que algunas veces, como el *Roman de la Rose,* terminaban con dos torres distintas sobre una sola construcción.[69] No obstante, había una débil justificación clásica para la falta de forma en una obra cuasifilosófica. La tradición había hecho de la sátira una diatriba difusa y aparentemente improvisada, en la cual el autor hablaba según lo movían su fantasía y su humor. En esta tradición, cruzada con la forma del diálogo filosófico (también bastante libre), había escrito Boecio su *Consolación de la Filosofía.* Pero ni siquiera estos dos esquemas demasiadamente sueltos y espaciosos pueden alegarse como autoridades para la informe verbosidad del *Roman de la Rose.*

Desde el punto de vista de los materiales, la influencia clásica es mucho más fuerte en la segunda parte del poema que en la primera. Se ve sobre todo en las historias ilustrativas, en los largos argumentos y en las descripciones.

Hay muchas historias que sirven de ejemplo. Jean de Meun, en un insólito arranque de autocrítica, hace decir a la Vieja:

> Ejemplos mil decir sabría,
> mas largo cuento así saldría.[70]

[69] La teoría literaria medieval prestaba poca o ninguna atención al problema de cómo encontrar las proporciones y el plan más adecuados para una obra de gran extensión. Véase, por ejemplo, E. Faral, *Les arts poétiques du xiie et xiiie siècle,* París, 1924 (*Bibliothèque de l'École des Hautes Études,* fascíc. CCXXXVIII), pp. 59-60. Sólo dos de los teóricos estudiados por Faral llegan a mencionar la cuestión. Uno de ellos, Godofredo de Vinsauf, estudia simplemente cómo entroncar con el comienzo el cuerpo principal de la obra. El otro, Juan de Garlandia, dice que una obra tiene que estar compuesta de "exordio, narración, petición, confirmación, refutación y conclusión", lo cual, por supuesto, no es sino el plan de un discurso forense grecorromano, que Juan de Garlandia tomaría de algún manual, y nada en absoluto tiene que ver con el arte de escribir poesía o prosa imaginativa. Faral concluye, con toda justicia:

> *À la vérité, la composition n'a pas été le souci dominant des écrivains du moyen âge. Beaucoup de romans, et des plus réputés, manquent totalement d'unité et de proportions. On se l'explique si l'on considère qu'ils n'ont pas été faits, en général, pour soutenir l'examen d'un public qui lisait et pouvait commodément juger de l'ensemble, mais pour être entendus par des auditeurs auxquels on les lisait épisode par épisode.*

[Véase también E. R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina,* trad. M. Frenk Alatorre, México, 1954, cap. VIII.]

[70] *Roman de la Rose,* 13,263-64:

> *Mil essemples dire en savraie,*
> *mais trop grant conte à faire avraie.*

El hábito de aducir ejemplos sacados de la historia y la mitología para ilustrar una lección moral es viejísimo en la tradición clásica. Puede hallarse ya en Homero, donde a los grandes héroes del pasado todavía más primitivo se les presenta como modelos y se les cita en los discursos, para que los sucesores imiten sus virtudes y eviten sus errores.[71] Este hábito se difundió prácticamente por toda la literatura clásica, hasta un grado casi increíble. Por ejemplo, Propercio, que escribe poesía amorosa, siente que su propia pasión es insuficiente como asunto de un poema si no la hace objetiva, si no la ejemplifica con paralelos mitológicos. Las sátiras de Juvenal hierven de ejemplos, tomados algunos de la vida contemporánea o casi contemporánea, pero meros clichés históricos muchos otros: Jerjes = orgullo castigado; Alejandro = ambición desmedida. Los dos autores del *Roman de la Rose* emplean relatos clásicos de esta manera ilustrativa. Guillaume de Lorris reelabora la fábula ovidiana de Narciso, aunque simplificándola: hace de la ninfa Eco una escueta "Eco, gran señora", y suprime la metamorfosis de Narciso en flor.[72] Jean de Meun toma la fábula de Pigmalión del mismo poeta, la historia de Eneas y Dido de Virgilio, la historia de Virginia de Tito Livio, y muchas otras ilustraciones de Boecio.[73]

Argumentos derivados de los clásicos se hallan sobre todo en la segunda parte del poema. Por ejemplo, en corroboración de la actitud antifeminista de Meun aparecen argumentos derivados de la *Sátira VI* de Juvenal, el célebre poema misógino.[74] En cuanto a las descripciones, un buen caso es la pintura ovidiana

[71] Véase Werner Jaeger, *Paideia*, vol. I (trad. J. Xirau), 2ª ed., México, 1946, cap. II, sobre todo las pp. 50-52. [Cf. también E. R. Curtius, *Literatura europea, trad. cit.*, cap. III, § 7.]

[72] *Roman de la Rose*, 1439-1510 = Ovidio, *Metamorfosis*, III, 339-510. La frase "Echo, une haute dame" se encuentra en el verso 1444.

[73] La fábula de Pigmalión se encuentra en Ovidio, *Metamorfosis*, X, 243-297 = *Roman de la Rose*, 20,817-21,183. Dido y Eneas aparecen en los versos 13,174-13,210; Virginia aparece en los versos 5589-5658.

[74] Se cita expresamente a Juvenal en los versos 8,709 *ss.*, 8,737 *ss.* y 9,142 *ss.* Jean de Meun cita también como autoridad a Teofrasto, en "su libro llamado Aureolo". No existía en su época semejante libro, ni ha existido nunca alguno de ese nombre. Pero había un libro de Teofrasto, que fué uno de los primeros que dieron razones filosóficas en contra del matrimonio, y que formaba parte de la tradición de obras misóginas a que pertenece la *Sátira VI* de Juvenal. Los hombres de la Edad Media conocían este libro porque San Jerónimo, otro de los continuadores de la tradición antifeminista, lo citaba llamándolo *aureolus liber*, esto es, libro que vale oro (*Adversus Jovinianum*, I, XLVII, en la *Patrologia Latina* de Migne, vol. XXIII, col. 276). Véase el estudio que hace Felix Beck acerca de la transmisión de esas ideas misóginas: "Aristoteles Theophrastus Seneca de matrimonio", en *Leipziger Studien*,

de la Edad de Oro, que se adapta en un pasaje, del verso 9,106 en adelante.[75]

Inútil es decir que la verdadera labor de traducción se hizo de manera mucho más erudita que en el *Roman de Troie* y demás obras de esa especie. Jean de Meun era más instruído que Lorris. Aunque Lorris menciona a Macrobio, Ovidio, Tibulo, Catulo y Cornelio Galo, en realidad sólo parece haber conocido bien a Ovidio.[76] En cuanto a Jean de Meun, sus principales fuentes son:

dos de los diálogos filosóficos de Cicerón, el *De la vejez* y el *De la amistad;*
las *Bucólicas,* las *Geórgicas* y la *Eneida* de Virgilio;
las *Sátiras* y las *Epístolas* de Horacio, pero no sus *Odas;*
Ovidio, de quien provienen unos dos mil versos del *Roman de la Rose;*
Juvenal, sobre todo la sexta de sus *Sátiras,* pero también la primera y la séptima;
Boecio;

hay también menciones menos importantes de otros autores clásicos, pero suficientes para mostrar que Jean de Meun era hombre de lectura excepcionalmente rica.[77]

El *Roman de la Rose* tuvo un éxito inmediato y duradero. Una notable prueba de la popularidad del inconcluso poema de Lorris es el hecho de que Jean de Meun lo haya juzgado merecedor de su atención y haya hecho de él un vehículo de sus propias ideas. Y su enorme fama se demuestra por la existencia de centenares de copias manuscritas, así como por el hecho de que se le haya traducido al inglés (versión de Chaucer) y al alemán. Doscientos años después de su aparición Jean Molinet lo trasladaba a prosa francesa (1483). Cuarenta años más tarde lo reeditaba Clément Marot, en un hermoso libro impreso, con comentarios morales que nos recuerdan el *Ovidio moralizado.* Decía, por ejemplo, que la Rosa significaba:

---

vol. XIX, 1899, pp. 41-44. Y cf. también J. van Wageningen, "Seneca et Iuuenalis", en *Mnemosyne,* nueva serie, vol. XLV, 1917, pp. 417 *ss.*

[75] Ovidio, *Metamorfosis,* I, 89-112.

[76] L. Thuasne, *Le Roman de la Rose,* Paris, 1929, p. 27. Guillaume de Lorris no pudo haber conocido a Cornelio Galo, cuya obra estaba perdida en esa época. Tal vez llegó a ver los poemas apócrifos que se conocían atribuídos a Galo, o bien copió simplemente su nombre de una lista de poetas eróticos.

[77] Respecto a estas fuentes, véase el libro ya citado de E. Langlois, *Origines et sources du Roman de la Rose.*

1) la sabiduría;
2) el estado de gracia;
3) la Virgen María (la cual es difamada por Male-Bouche = la herejía); y
4) el sumo bien.

Sin embargo, no todo fué aplausos para el *Roman*. La poetisa Christine de Pisan le reprochó en 1399 su actitud tan poco caballerosa para con la mujer; y el mayor de sus adversarios fué Juan Gersón, que escribió en 1402 una *Visión* en que lo pintaba como libro torpe e inmoral.[78] En la disputa que siguió, se debatió acaloradamente, de ambos bandos, acerca de su moralidad. El poema que suscitaba tanto revuelo más de un siglo después de su publicación tenía que ser una obra de arte verdaderamente vital.

[78] El texto de la diatriba de Gersón se puede ver en L. Thuasne, *Le Roman de la Rose, op. cit.*, pp. 53 *ss.*

IV

DANTE Y LA ANTIGÜEDAD PAGANA

Dante Alighieri fué el más grande escritor de la época medieval, y la *Divina comedia* es, incomparablemente, la más exquisita obra de arte de esos siglos. Pero no es posible entender a Dante ni entender su poema si no reconocemos que el objeto de su vida fué crear, *ser,* mejor dicho, la más estrecha conexión posible entre el mundo grecorromano y el suyo. No creía ciertamente que los dos mundos tuvieran el mismo valor: la revelación cristiana había levantado a todo el cristianismo por encima de los paganos de la Antigüedad. Pero sí afirmaba que el mundo moderno no podía realizarse a sí mismo sin el mundo de la Antigüedad clásica, que había sido una etapa anterior necesaria en la evolución del hombre. Su obra es una síntesis de la Roma antigua y de la Italia moderna (o mejor, de la Europa moderna), tan viva y tan natural, que no es posible desmadejar los diversos elementos sin romper el todo orgánico que constituyen. Por otra parte, fué Dante quien creó la lengua italiana moderna e inauguró la literatura italiana. Pero fué asimismo un escritor acabado en latín: fué uno de los pocos autores medievales que hicieron contribuciones notables a la literatura mundial tanto en una lengua antigua como en una moderna. Esto mismo tipifica la síntesis, y muestra algo que se suele olvidar, a saber, que el griego y el latín no son lenguas muertas mientras sus literaturas sean veneros vivos de energía, pensamiento y estímulo para los sabios y los poetas.

La *Divina comedia* es grande porque es rica. Es rica con mucho de lo más consumado que en belleza y pensamiento logró la Edad Media; y en ese pensamiento y en esa belleza la tradición grecorromana desempeñó un papel no sólo importante, sino esencial. Sin embargo, Dante no pudo ser excepción de la regla de la Edad Media: comprendió, pues, de modo imperfecto esa tradición, y aun la falseó en ciertos respectos; pero era un hombre demasiado grande para dejar de captar su grandeza.

El título de su poema es *la Comedia.*[1] El propio Dante explica

[1] Véase *Inferno,* XVI, 128, y XXI, 2. En cuanto al adjetivo "divina", no fué añadido por Dante, ni tiene nada que ver con la visión de Dios en el *Paradiso,* sino que, según G. A. Scartazzini *(Dante-Handbuch,* Leipzig, 1892, p. 413), comenzó a emplearse hacia mediados del siglo XVI, y proviene del

en un documento de gran importancia, su carta a Can Grande della Scala, por qué eligió ese título. Tiene, evidentemente, un concepto muy limitado de su significación esencial; mucho menos aún comprende la significación del drama en cuanto *forma*, en cuanto género literario distintivo. Dice que la comedia es una especie de relato poético que comienza con cosas desapacibles y acaba felizmente, y que está escrito en una lengua humilde y sin pretensiones. Más tarde explica esto distinguiendo la comedia de la tragedia, que empieza con cosas desapacibles y termina de modo horroroso, y está escrita en estilo elevado. Esto es, a todas luces, una falseada reminiscencia de las definiciones aristotélicas de las dos principales especies de drama.[2] Cuando vemos que Dante hace que Virgilio mismo se refiera a la *Eneida* llamándola "mi tragedia",[3] comprendemos que, para él, la palabra "comedia" significa algo que ahora llamaríamos una epopeya, un poema de extensión heroica, a condición de que tuviese conclusión feliz. Al llamar "comedia" a su obra en contraste con la "tragedia" de Virgilio, daba a entender claramente que levantaba su poema como un complemento —quizá no un rival, pero sí un compañero— de la *Eneida* de Virgilio. (Habría que añadir que semejantes equivocaciones en cuanto al significado de términos técnicos era achaque común en la Edad Media, y expresión de la ignorancia general de los moldes literarios. A Lucano se le conocía como historiador; y el mismo *Orlando furioso* recibe el nombre de tragedia.[4]) Así, pues, al igual que la *Odisea, Los Lusíadas* y el *Paraíso recobrado*, el poema de Dante es una epopeya con final dichoso.

Dante dice que la lengua en que escribe su obra es humilde. Por supuesto, la definición clásica original de comedia como obra de estilo bajo se refería al hecho de que estas representaciones estaban llenas de expresiones populares, palabras obscenas y chis-

---

epíteto convencional aplicado a un autor excepcionalmente grande, "divino poeta".

[2] Carta a Can Grande, X. Dante sabe algo del significado de la palabra *tragedia*, pero lo aplica de manera esencialmente errónea. Significa 'canto de chivo'. Esto, explica, es porque la tragedia es fétida como el macho cabrío:

> *Dicitur propter hoc a* tragos, *quod est hircus, et* oda, *quasi cantus hircinus, id est foetidus ad modum hirci, ut patet per Senecam in suis tragoediis.*

Ha oído algo de la función de la tragedia, que es inspirar terror y lástima, y se esfuerza por compaginar esto con la etimología literal de la palabra, mediante la ecuación: macho cabrío = fétido = repulsivo = trágico.

[3] *Inferno*, XX, 113.

[4] G. A. Scartazzini, *Dante-Handbuch, loc. cit.* Cf. *supra*, pp. 95-96, nota 32.

tes groseros en general. Pero Dante no se refiere a eso. Lo que quiere decir es que su *Comedia* está escrita en un estilo llano y sin pretensiones, comparado con la grandeza y complejidad de la "tragedia". En apoyo de esta explicación está un pasaje de su discurso sobre el estilo del italiano vulgar, donde declara que el lenguaje grandioso tiene que reservarse para la poesía escrita en la manera trágica, mientras que las obras cómicas deberán escribirse a veces en un tono intermedio, y a veces en estilo bajo. Y, como veremos, su poema tiene un estilo y un vocabulario mucho más llano que las obras de Virgilio y otros poetas heroicos clásicos.

Sin embargo, no se le puede llamar en realidad bajo y humilde. A veces es muy refinado. A menudo palpita en él la exaltación y el éxtasis. Y, aunque la *Divina comedia* tiene un final supremamente feliz, su asunto no es, como en las comedias de Terencio, la vida ordinaria de todos los días. En su tratado sobre el estilo vulgar prosigue diciendo Dante que el estilo grandioso está reservado para la poesía lírica que canta grandes temas, como la salvación, el amor y la virtud. Pero éstos son temas principalísimos de la *Comedia* misma, y es difícil creer que Dante pensara realmente que el estilo de su *Paradiso* fuera más bajo que el de sus primeros poemas líricos o los de sus contemporáneos. Se puede argumentar, por consiguiente, que hacia la época en que escribió la carta donde explica la *Comedia* ya había dado de mano sus primeras teorías y subdivisiones, y que si ahora afirmaba que su lengua era "baja", no quería decir que fuera un estilo llano de italiano vulgar, sino simplemente que era italiano vulgar y no latín literario. Y esto no sería falsa modestia ni pedantería clasicista, sino un reconocimiento del hecho de que, al igual que todas las lenguas modernas de la época, el italiano era muchísimo menos flexible y sonoro, mucho más degradado por el uso del comercio humano y mucho menos noble en sus matices que la lengua de la literatura latina.[5]

[5] El pasaje clave en que se ve el primer enfoque que tenía Dante de este problema es *De vulgari eloquentia*, II, IV, donde distingue lo *vulgare illustre*, lo *vulgare mediocre* y lo *vulgare humile*, y añade:

Si tragice canenda videntur, tunc assumendum est vulgare illustre, et per consequens cantionem oportet ligare.

Prosigue diciendo que los temas de esas "canciones" son Salus, Amor y Virtus. Por el contrario, su aseveración en la Carta es mucho más sencilla:

Remissus est modus [*Comoediae*] *et humilis, quia loquutio vulgaris, in qua et mulierculae communicant.*

Esto significa, o bien que Dante creía que las "mujercillas" hablaban en el

El tema del poema es una visita al otro mundo, el mundo de más allá de la muerte. Este tema fué muy común en poetas y visionarios en el mundo grecorromano, y más todavía en el mundo cristiano medieval.[6] La estructura general que siguió Dante —división en infierno, purgatorio y paraíso— es cristiana; y cristianas son también en gran parte —pero no en su totalidad— la teología y la moral que Dante aprende durante su descenso y su ascenso. Sin embargo, no nombra como autoridad a ningún vidente medieval, ni menciona como modelo ninguna obra de la Edad Media. El hecho esencial es que su guía en el otro mundo, a través del infierno y a través del purgatorio, es el poeta romano Virgilio. Antes de que Virgilio lo abandone, llega hasta ellos otro poeta latino, Estacio —discípulo de Virgilio, pero presentado aquí como convertido al cristianismo[7]—, el cual acompaña a Dante al paraíso, donde lo aguarda Beatriz, su primer amor; Beatriz lo guía y lo instruye; en ella se reúnen los ideales del amor romántico y de la virtud cristiana. Es clarísimo que Dante quiere con esto hacernos deducir que, así como su poema es un complemento de la *Eneida*, así la imaginación y el arte que hicieron posible que él viera y describiera el mundo de la eternidad se deben (después de Dios y de Beatriz) a la poesía latina, y en particular a Virgilio. De no haber sido así, de haber habido un modelo cristiano para la obra, Dante habría presentado como guía suyo a un místico cristiano.

---

mismo estilo que él estaba empleando para escribir el *Paradiso*, lo cual parece absurdo, o bien que había hecho ya a un lado la distinción entre los tres diferentes estilos italianos y estaba contrastando ahora la lengua italiana, que podía emplear cualquiera (aun las mujeres iletradas, de donde ese diminutivo entre cariñoso y despectivo), con la lengua latina, en la cual estaba él escribiendo su Carta, y que sólo podían emplear los sabios y los nobles. El reproche que le hizo Giovanni di Virgilio era, no porque escribiera en estilo italiano bajo y no en estilo elevado, sino porque escribía italiano en vez de latín; y él replicó a esa acusación con una "égloga" latina, modelada sobre las de Virgilio, para demostrar que, aunque empleaba el italiano para la *Comedia*, era un hombre culto.

[6] La visión del otro mundo que tiene el misterioso personaje Er, en el libro X de la *República* de Platón, es sólo uno de los varios tratamientos grecorromanos de este majestuoso tema (sobre el cual cf. *infra*, vol. II, p. 316 *ss*.). La primera obra cristiana que se conoce con este asunto es la serie de Visiones de Wettin, narradas en un poema latino de mil versos compuestos el año 827 por Walafrido Estrabón. Hay otras visiones irlandesas antiguas muy interesantes, sobre todo la Visión de Adamnan y la Visión de Tundale.

[7] *Purgatorio*, canto XXI; y véase el canto XXII, 64-73, donde Estacio explica que la cosa que lo convirtió al cristianismo fué el poema "mesiánico" de Virgilio.

Si Dante eligió a Virgilio como guía es porque a ello lo invitaban muchas tradiciones (triviales algunas, pero otras importantes) y muchos factores espirituales profundamente reveladores.

En primer lugar, Virgilio era, por encima de todos, el pagano que tendía un puente entre el paganismo y el cristianismo. Hacía esto en un célebre poema (la *Bucólica IV)*, escrito unos cuarenta años antes del nacimiento de Cristo, en el cual predecía el nacimiento de un niño maravilloso que señalaría el comienzo de una nueva edad del mundo, una edad de oro correspondiente a los idílicos primeros comienzos, una edad en que no habría ya derramamiento de sangre, trabajos ni sufrimientos. El niño, al crecer, sería un dios y gobernaría el mundo en paz perfecta.

Este hecho tiene dos aspectos. El primero es externo. Debido principalmente a este notable poema, Virgilio adquirió la reputación de haber sido un cristiano antes de Cristo y de haber profetizado, por inspiración divina, el nacimiento de Jesús.[8] San Agustín sostuvo esta creencia,[9] y lo mismo hicieron muchos otros después de él. (No pocos eruditos modernos creen que Virgilio conoció, de hecho, alguna parte de los escritos mesiánicos de los hebreos.) En corroboración de esa creencia había otros hechos vinculados entre sí:

la *Eneida* entera (a diferencia de todas las demás epopeyas clásicas) relata la realización de una grande y venturosa profecía, y esta profecía tiene por objeto la fundación de Roma;

en el punto culminante de la *Eneida* se aparece a Eneas, para aconsejarlo, una famosa profetisa, la Sibila de Cumas;

Virgilio menciona a esa Sibila, en uno de sus poemas anteriores (al comienzo de la *Bucólica IV)*, en conexión con la venida de un niño divino y del reinado de Dios;

durante los dos siglos antes y después del nacimiento de Cristo hubo gran número de revelaciones y profecías griegas, judías y del Asia Menor, y muchas de ellas, para revestirse de autoridad, se presentaban con el título de "libros sibilinos";

en el folklore medieval europeo, y sobre todo italiano, se conocía a Virgilio como un gran mago (aunque Dante mismo no concede la menor atención a semejante historia).

[8] Sobre la reputación de Virgilio como cristiano véase Domenico Comparetti, *Virgilio nel Medio Evo*, 2ª ed., Florencia, 1896, especialmente el cap. VII.

[9] San Agustín, *Epistola CXXXVII*, 12, citada por Comparetti, *op. cit.*, vol. I, p. 136.

Más importante es el aspecto interno de la misión cristiana de Virgilio, aunque es el que menos se suele tomar en consideración. Su poema no era un simple accidente. Era la expresión de un hecho espiritual muy concreto: la profunda añoranza de paz, el ardiente deseo, no expresado en palabras, de ver al mundo gobernado por la bondad de Dios y no ya por los contradictorios apetitos de los hombres; estas ansias penetraban todo el mundo mediterráneo al cabo de un siglo de guerras espantosas.[10] El futuro emperador Octaviano, con cuya familia estaba relacionado sin duda el divino niño, fué saludado en muchas poblaciones del Asia Menor como Dios, Salvador y Príncipe de la Paz, epítetos que eran evidentemente bastante sinceros, o que estaban inspirados en motivos del todo sinceros.[11] Esta añoranza preparó el camino para la expansión del cristianismo, y una muestra de la grandeza de Virgilio es que, joven como era, la haya captado e inmortalizado en un poema inolvidable.

El carácter de Virgilio es lo que explica este poder visionario y su inmortalidad como guía de Dante. Quien lee los poemas de Virgilio con inteligencia y amor, como los leyó Dante, reconoce que en las cosas esenciales —en casi todas, excepto en la revelación de Jesucristo— era la suya una alma cristiana. Es esto tan evidente, que a lo largo de la *Eneida* sentimos que la tarea de escribir una epopeya acerca de una guerra y una conquista era cosa que le repugnaba.[12] Virgilio aborrecía el derramamiento

[10] Véase, entre muchos otros, E. Norden, *Die Geburt des Kindes*, Leipzig, 1924, y la interpretación psicológica de C. G. Jung, *Das göttliche Kind*, Amsterdam, 1941.

[11] Respecto al culto lleno de gratitud con que los súbditos del Imperio romano veneraban a hombres como Pompeyo y Octaviano, que los liberaron de la guerra, véase el resumen que ofrece A. J. Toynbee, *A study of history*, vol. V, Oxford, 1939, pp. 648 *ss.*, y los poemas clásicos y tratados modernos citados en sus notas a ese pasaje.

[12] En una patética carta a Octaviano, Virgilio mismo dice que debió haber estado loco para ponerse a escribir el poema (carta citada por Macrobio, *Saturnales*, I, XXIV, 11):

Tanta incohata res est ut paene uitio mentis tantum opus ingressus mihi uidear.

Compárense con esta confesión las numerosas expresiones de esfuerzo penoso, aunque remunerante, a lo largo de la *Eneida* (por ejemplo, I, 33, y VIII, 731):

tantae molis erat Romanam condere gentem...
attollens humero famamque et fata nepotum...

Es bien sabido que Virgilio quiso destruir su poema al morir: sería limitar nuestra opinión de su genio si creyéramos a ojos cerrados que esto, como su expresión de desaliento en la carta a Octaviano, se explica únicamente por

de sangre. Sentía una profunda devoción por los ideales morales de abnegación, y supo infundírsela a su héroe: su *pius Aeneas* se mueve por ideales mucho más que el colérico Aquiles, el astuto Odiseo y aun el patriótico Héctor. Aunque apasionado por naturaleza, tenía en las cosas sexuales una singular delicadeza, que se reconoció en la falsa etimología medieval de su nombre: Virgilio = virginal.[13] Todos los datos que nos ofrecen acerca de su carácter sus amigos y sus biógrafos antiguos nos lo pintan como hombre modesto, apacible y bondadoso. Pero lo que mejor distingue a Virgilio de otros poetas es su sentido melancólico de lo transitorio e irreal de esta vida y su concentración en la eternidad, aun en una epopeya de pasión ardiente y de violenta acción.[14]

El tercero de los grandes factores que determinaron la elección de Dante es que Virgilio había sido un heraldo del Imperio romano. Para Dante, los dos hechos más importantes de este mundo eran la Iglesia cristiana y el Sacro Imperio Romano. Virgilio había anunciado la Iglesia y su revelación con un oscuro presentimiento profético. Pero en cambio había cantado el Imperio mejor que ningún otro. La *Eneida* es, fundamentalmente, una proclamación del Imperio romano en cuanto fundado por la voluntad del cielo y destinado a durar para siempre. Dante creía que ese Imperio era el mismo que regía la Europa central en sus tiempos, el mismo que él glorificó en uno de sus grandes libros latinos, el tratado *De la monarquía,* donde probaba que la existencia del Imperio era voluntad directa de Dios.[15] La misma creencia aparece con rasgos más vigorosos en un pasaje culminante de la *Comedia:* la descripción del círculo más bajo del infierno, reservado para aquellos que han sido traidores a sus amos. En él, Dante y Virgilio ven al supremo traidor, Satanás, eternamente inmóvil en el hielo, mascando en sus tres hocicos a los tres peores traidores de la tierra. Uno es Judas Iscariotes, y los otros dos son los que asesinaron al fundador del Imperio romano, Bruto y Casio.[16]

---

su sentido de la dificultad de dominar todos los complejos materiales de que se sirvió.

[13] Esta etimología popular comenzó en época muy temprana, tal vez a causa del apodo de Virgilio, *Parthenias,* 'Doncellez'. (Por una razón semejante, a Milton se le conocía en Cambridge con el mote de *the Lady of Christ's.)* En la Edad Media otra etimología popular vino a aludir a los poderes de Virgilio como mago, puesto que *uirga* significaba 'varita mágica'.

[14] Véase *infra,* vol. II, p. 285.

[15] Véase *Inferno,* II, 13-27.

[16] *Inferno,* XXXIV, 61-67.

Pero, dejando a un lado el Imperio romano como entidad política, Dante amaba a Virgilio porque Virgilio había amado a Italia. Hay una soberbia descripción de Italia en uno de los poemas de Virgilio sobre los trabajos campestres, que es el más hermoso homenaje sostenido que ha hecho a un país uno de sus hijos.[17] Mucho más melancólico, pero no menos sinceramente patriótico, es el apóstrofe a la Italia desgarrada por luchas fratricidas en el *Purgatorio* de Dante,[18] apóstrofe que se pronuncia con ocasión del cariñoso abrazo que se dan el moderno mantuano Sordello y el antiguo mantuano Virgilio. A cada momento Dante llama orgullosamente a Virgilio su conciudadano: *il nostro maggior poeta,* "el más grande de nuestros poetas".

Y no hay que olvidar que, a pesar de que ni Dante ni Virgilio fueron romanos por su nacimiento, ambos creyeron que los ideales de Roma tenían que abarcar y vivificar a toda Italia, y ambos proclamaron esa creencia. Éste es uno de los temas principales de las *Geórgicas* de Virgilio; reaparece constantemente en la *Eneida;* y a cada paso lo reafirma Dante, que llama a Italia simplemente "tierra latina"[19] y que designa como "latinos" a los italianos con cuyas almas se encuentra.[20] Para Dante, el mundo romano del pasado era parte del Sacro Imperio Romano a que él pertenecía, del mismo modo que el limbo y el infierno eran partes del mundo eterno cuya culminación es el paraíso.

Otro factor, tan importante como los otros, es que Virgilio era, para Dante, el más grande poeta del mundo, y que él mismo modeló su poesía sobre la de Virgilio. Aunque se refirió a otros poetas clásicos, aunque conoció bien a todos los clásicos que podían estar a su alcance, conoció mucho mejor a Virgilio. Se suele decir que, de los dos guías de Dante a través del otro mundo, Virgilio representa a la Razón y Beatriz a la Fe. Pero muchos se han preguntado por qué, si la Razón había de ser uno de los guías de Dante, no escogió al "maestro de los que saben", a Aristóteles.[21] Dante ve a Aristóteles en el otro mundo, y le tributa un rendido homenaje, pero no habla con él. En vez de Aristóteles, es Virgilio quien guía a Dante a través del infierno y

[17] Virgilio, *Geórgicas,* II, 136-176.

[18] *Purgatorio,* VI, 76 ss.

[19] *Inferno,* XXVII, 26-27, y XXVIII, 71.

[20] Hay muchos ejemplos de esto: véase cualquier índice del poema, en la palabra "Latino". Todo este tema se estudia muy bien en los ensayos de J. Bryce, "Some thoughts on Dante", y J. W. Mackail, "The Italy of Rome and Vergil", publicados ambos en el volumen *Dante, Essays in commemoration 1321-1921,* Londres, 1921.

[21] *Inferno,* IV, 131 ss.: *il maestro di color che sanno.*

del purgatorio, ayudado por el más ardiente admirador e imitador de Virgilio, el poeta Estacio (del cual creía Dante que se había convertido a la fe de Cristo a causa de la profecía mesiánica de Virgilio), y Virgilio no se aparta de él sino cuando ya están cerca el cielo y Beatriz. Y al leer la *Comedia* no encontramos que la influencia de Virgilio sea predominantemente la de la Razón, aunque Dante lo conciba como dueño de un conocimiento eterno, enciclopédico o divino. Lo primero por lo que Dante lo alaba es su *estilo:*

> Yo he tomado de ti, de ti tan sólo,
> el bello estilo que me ha dado gloria.[22]

Debemos examinar qué cosa quería decir Dante con esto, porque a primera vista es algo tan poco inteligible como decir que Virgilio, el poeta de la imaginación mística, de la belleza mágica y de las grandes lejanías, representa a la Razón.

En primer lugar, Dante no imitió el estilo verbal de Virgilio. Esto salta a la vista. Se puede hacer la prueba comparando, con las palabras originales de Virgilio, los pasajes en que Dante emplea materiales virgilianos. Por ejemplo, en el canto XIII del *Inferno,* los dos poetas entran en un bosque en que los árboles sangran al ser desgajados, porque en ellos viven las almas de los suicidas. Esto es una imitación de la *Eneida.* Pero aquí, cuando Eneas quiebra la rama, Virgilio describe el efecto de modo pintoresco y refinado:

> ... frígido espanto
> sacude mis miembros, y el miedo congela mi sangre.[23]

En cambio, cuando Dante desgaja la rama, y "brotan juntas la sangre y las palabras", el efecto se describe con llaneza absoluta y transparente:

> ... dejé caer la rama,
> y como hombre que teme me detuve.[24]

Una y otra vez, donde Virgilio es refinado, Dante es sencillo.

[22] *Inferno,* I, 86-87:
> *tu se' solo colui, da cu' io tolsi*
> *lo bello stile che m'ha fatto onore.*

[23] *Eneida,* III, 29-30:
> *mihi frigidus horror*
> *membra quatit gelidusque coit formidine sanguis.*

[24] *Inferno,* XIII, 44-45:
> *io lasciai la cima*
> *cadere, e stetti come l'uom che teme.*

Esta sencillez, sin embargo, es gran poesía, pero no es ya la lengua de Virgilio brillantemente adornada, extraordinariamente condensada, cargada de varios sonidos y significaciones. Es un estilo claro y directo, y Dante pensaba evidentemente en esa cualidad de sencillez, entre otras, cuando decía que su poema era una comedia.

Pero hay otro pasaje en que Dante habla de su estilo. En el purgatorio se encuentra con un poeta de la vieja escuela, que cita uno de los poemas líricos del propio Dante alabándolo y llamándolo *dolce stil novo.*[25] Ahora bien, el estilo que siguió Dante en su lírica era una derivación del de la poesía amorosa provenzal, pero ahondado y enriquecido por una inspiración más auténtica.[26] No era un estilo virgiliano. No era en absoluto un estilo de origen clásico.

Y finalmente, ¿cuál es el metro en que está compuesta la *Comedia?* Es un sistema complejo de hendecasílabos aconsonantados, dispuestos en grupos de tres: ABA BCB CDC... Esto, como lo reconoció uno de los primeros comentadores de Dante, es elaboración de un esquema métrico provenzal llamado serventesio.[27] Por supuesto, la versificación, así como la arquitectura toda del poema de Dante, están dictados ante todo, no por la influencia provenzal, sino por un deseo de honrar a la Santísima Trinidad: el esquema de consonancia que elige para ese objeto, y la triple disposición del poema en general, eran provenzales, no latinos clásicos.

La lengua es italiano vulgar, no latín clásico. El estilo es sencillo y directo, no rico ni complicado. El metro y los consonantes son italianos modernos desarrollados según las normas de la poesía popular de Provenza. ¿Qué más queda? ¿A qué otra cosa po-

[25] *Purgatorio,* XXIV, 57. El poema citado por Bonagiunta es el primero de los de la *Vita nuova* de Dante.

[26] En un sentido, la lírica de Dante fué una derivación de la poesía amorosa provenzal, pero en otro, una reacción contra ella. Sin embargo, sus poemas estaban mucho más cerca de la manera de los trovadores (a uno de los cuales, Arnaut Daniel, alaba Dante calurosamente en el canto XXVI del *Purgatorio)* que de cualquier estilo poético clásico. Estudian este tema, entre otros, L. Azzolina, *Il "dolce stil nuovo",* Palermo, 1903; V. Rossi, *Il "dolce stil novo",* Florencia, 1905, y F. Figurelli, *Il dolce stil novo,* Nápoles, 1933.

[27] Antonio da Tempo, *Summa artis rithimici,* ed. G. Grion en la *Collezione di Opere Inedite,* vol. XXVII, Bolonia, 1896, p. 147:

Nam licet in consonantibus modus ille Dantis habuerit quasi formam serventesii, non tamen fuit serventesius, sed proprius potuit appellari tragedia, licet ipse librum suum appellaverit comediam.

día referirse Dante al decir que tomaba su bello estilo tan sólo de Virgilio?

En un pasaje posterior del *Inferno,* Dante habla de un compatriota suyo, Guido Cavalcante, poeta que escribió poemas líricos amorosos como los suyos, y dice que "tal vez vió con desdén" a Virgilio.[28] Dante quiere decir que la mayor parte de los poetas líricos modernos que escribían en la lengua vulgar creían que nada se podía sacar del estudio de los clásicos (lo cual, para el objeto de ellos, era bastante cierto). Él, en cambio, dice a Virgilio que ha leído la *Eneida* con "largo estudio y grande amor".[29] Así, pues, las cualidades esenciales que distinguen la *Comedia* de los primeros dulces poemas líricos de Dante, y que la distinguen también de la obra de todos los poetas europeos de sus tiempos, consisten en ese "bello estilo" que Dante tomó de Virgilio, y de *sólo* él, como el mismo Dante afirma. Estas cualidades son grandeza de imaginación y nobleza sostenida de pensamiento. Son cualidades esencialmente clásicas y esencialmente virgilianas; y Dante era el único poeta moderno que había intentado revestirlas de un lenguaje moderno. Así, por el testimonio del propio Dante, una de sus más soberanas grandezas, aquella que lo levantaba muy por encima de los juglares y poetas amorosos de su época, provenía directamente de la literatura clásica.[30]

Esto se confirma con un escrutinio de las imitaciones efectivas de la literatura grecorromana y de las ideas por ella inspiradas que aparecen en la *Comedia.* Hay un admirable análisis de las deudas de Dante a sus maestros clásicos en los *Estudios sobre Dante* de Edward Moore. A dos de esos maestros debe Dante mucho más que a todos los otros. Uno es Aristóteles, el pensador. El otro es Virgilio, el poeta.[31]

[28] *Inferno,* X, 62-63. [29] *Inferno,* I, 83-84.

[30] Una seria objeción contra este punto de vista es que cuando Dante dice a Virgilio que ha tomado su hermoso estilo de la poesía virgiliana, está apenas en el comienzo de su viaje a través del triple universo de infierno, purgatorio y paraíso, no en su conclusión, y que por lo mismo no puede referirse al estilo de la *Comedia,* la cual no está escrita aún. Sin embargo, en el *Inferno,* canto IV, Virgilio lleva a Dante ante la presencia de Homero, Horacio, Ovidio y Lucano, los "señores del altísimo canto", y ellos lo honran haciéndolo el sexto en su compañía. Este honor no podía haberlo merecido Dante por sus poemas líricos. En el mundo del Tiempo, la *Comedia* no se habrá escrito hasta que las experiencias en ella expresadas hayan llegado a su conclusión; pero en el mundo de la Eternidad, al cual pertenecen Virgilio y los otros poetas, ya está escrita, y a causa de ella merece ya Dante ese homenaje. En el mismo mundo de la Eternidad, Dante es discípulo de Virgilio, y del estilo de la *Comedia* (aun cuando, en lo temporal, apenas esté comenzando) puede decirse que está tomado del libro de Virgilio.

[31] En sus *Studies in Dante,* 1ª serie, Oxford, 1896, Moore pone de relieve

El sexto factor que hizo a Dante escoger como guía a Virgilio es el hecho evidente de que Virgilio había escrito una célebre descripción de un viaje a través del mundo inferior, en el sexto libro de la *Eneida:* y esto no había sido un simple relato de sus maravillas, sino una profunda exposición filosófica y moral de los significados últimos de la vida y la muerte. Virgilio, a su vez, imita y adapta a tantos de sus precursores, que tendemos a olvidar cuán original es en realidad la síntesis final que consigue. Su principal modelo es Homero (canto XI de la *Odisea),* pero en Homero y en otros autores que describen poéticamente el mundo inferior no hay ese contenido intelectual que Virgilio ha puesto en su *Eneida,* reuniendo ideas místicas del orfismo, del platonismo y de muchas otras doctrinas hoy desconocidas. Es cierto que la descripción física del otro mundo es vaga en Virgilio. Dante quiso que la suya fuese realista, exacta y detallada; por eso basó su geografía moral sobre el esquema aristotélico de los vicios, con ciertas explicaciones tomadas de Santo Tomás de Aquino y algunos cambios sugeridos por su propia imagina-

---

uno de los homenajes más sutiles y conmovedores que haya rendido un artista a otro. ¿Cómo va a abandonar Virgilio a Dante después de haberlo llevado tan cerca de la amada visión de Beatriz? ¿Dirá Dante un triste adiós al maestro y amigo que no puede acompañarlo ante el acatamiento de Dios, y que tiene que permanecer por siempre en un deseo de esperanza? No. Cuando los dos poetas han pasado a través del purgatorio, aparece una gloriosa procesión que viene a su encuentro. Entre una nube de flores arrojadas por ángeles aparece, como el sol entre la niebla, la amada de Dante, Beatriz. Como un niño que se vuelve hacia su madre, Dante se dirige a Virgilio para decirle: "Reconozco las huellas de la antigua llama", las palabras mismas con que la desamparada Dido había expresado su pasión devoradora (Virgilio, *Eneida,* IV, 23). Pero Virgilio ha desaparecido. Entonces, en un terceto, Dante repite tres veces su nombre, con amor y nostalgia *(Purgatorio,* XXX, 49-52):

ma Virgilio n'avea lasciati scemi
di se, Virgilio dolcissimo patre,
Virgilio a cui per mia salute die' mi.

Y coloca ese nombre exactamente en la misma posición, dentro de cada verso, en que el propio Virgilio, al contar los lamentos de Orfeo por su amada, arrebatada de sus brazos para ser devuelta al mundo de los muertos, había colocado el nombre de Eurídice, repetido con tristeza *(Geórgicas,* IV, 523-527):

Tum quoque, marmorea caput a ceruice reuolsum
gurgite cum medio portans Oeagrius Hebrus
uolueret, "Eurydicen" uox ipsa et frigida lingua
"a miseram Eurydicen" anima fugiente uocabat,
"Eurydicen" toto referebant flumine ripae.

Todo late en ese eco: admiración, dolor, amor eterno.

ción.[32] Pero casi todos los habitantes sobrenaturales de su infierno están tomados de Virgilio, no de las creencias cristianas medievales: el barquero Caronte, el juez Minos, el perro infernal Cérbero, las harpías, los centauros y muchos otros.[33] Es fascinador ver con qué habilidad convierte Dante estos mitos clásicos en figuras medievales: por ejemplo, Minos no es ya el juez sereno, amigo de Zeus, sino un diablo gruñón cuyas sentencias consisten en dar vueltas con el rabo alrededor de su cuerpo: el número de vueltas indica cuántos círculos del infierno tiene que descender cada condenado.[34]

Por último, yo he pensado algunas veces que Dante escogió a Virgilio como guía porque él, como Eneas, fué un gran desterrado.

Las dos influencias clásicas capitales que se manifiestan en la *Comedia* de Dante son el sistema ético y físico de Aristóteles y la imaginación, el patriotismo y el carácter de Virgilio. Pero el poema está penetrado de muchas especies de influencia clásica, tan profundamente, que no puede hablarse de mera imitación. El mundo grecorromano está tan vivo para Dante como el suyo propio, es paralelo a él, y ambos están inextricablemente entretejidos. Dante describe a muchísimas grandes figuras de la mitología y de la historia clásicas como habitantes del infierno. Coloca a las más nobles en el limbo, cielo sin Dios, porque vivieron antes de la revelación cristiana. En el purgatorio, los siete pecados cardinales, aunque expiados por hombres y mujeres de la época de Dante, están emblematizados por esculturas de per-

[32] El infierno está dividido primariamente conforme a tres grupos de pecados: incontinencia, violencia y fraude. La división de Aristóteles es también tripartita: incontinencia (apetitos desordenados), bestialidad (deseos pervertidos) y vicio (abuso de la razón): ἀκρασία, θηριότης, κακία (*Ética nicomaquea*, VII, 114 a, 16). Esta división se remonta en realidad a Platón y a su división del alma en tres partes, una que desea, otra que tiene vida y energía y otra que piensa. El pecado del apetito desordenado es la incontinencia. Platón reconocería en la violencia el pecado del "elemento vital". La perversión de la razón es peor, porque es la corrupción de nuestra parte más elevada, el espíritu. Véase Karl Witte, *Dante-Forschungen*, Halle-Heilbronn, 1869-79 (o la traducción inglesa, *Essays on Dante*, por C. M. Lawrence y G. H. Wicksteed, Boston, 1898), y W. H. V. Reade, *The moral system of Dante's "Inferno"*, Oxford, 1909, donde se estudian los muchos y complejos detalles que emergen de este esquema general y que a menudo lo oscurecen.

[33] Caronte, *Inferno*, III, 82 *ss.*; Minos, *ibid.*, V, 4 *ss.*; Cérbero, *ibid.*, VI, 13 *ss.*; harpías, *ibid.*, XIII, 10 *ss.*; centauros, *ibid.*, XII, 55 *ss.* Los principales demonios medievales son Malacoda y su séquito, *ibid.*, XXI.

[34] *Inferno*, V, 4-12.

sonajes clásicos, con las cuales se mezclan figuras de la historia judeocristiana: por ejemplo, Nemrod y Níobe, Saúl y Aracne, como símbolos del orgullo;[35] y el guardián del purgatorio no es ni un hebreo antiguo ni un cristiano moderno, ni un ángel, sino el romano Catón.[36] Dante alterna constantemente figuras e ideas del mundo antiguo con figuras e ideas del mundo moderno, y equilibra citas de la Biblia con citas de los clásicos. Entre estas parejas entremezcladas, las dos más poderosas y eficaces son, primero, la réplica de Dante a la invitación de Virgilio; dice que no se atreve a entrar en el mundo inferior porque:

no soy Eneas, ni tampoco Pablo,

pues una leyenda medieval presentaba a San Pablo como héroe de un descenso al infierno.[37] Y, segundo, el gran momento en que Beatriz aparece por fin. La multitud de ángeles clama: *Benedictus qui venis*, "Bendito tú que vienes [en nombre del Señor]", el saludo con que recibieron a Cristo las multitudes a su entrada triunfal en Jerusalén; y en seguida: *Manibus date lilia plenis*, "Dadme lirios a manos llenas", el homenaje de Anquises al espíritu de Marcelo en la *Eneida*.[38] Además, a lo largo de todo el poema, Dante toma sus comparaciones de dos campos principales: su observación personal de la naturaleza y la poesía y mitología clásicas. Pero algunas veces, como en su descripción de Paolo y Francesca acercándose

cual palomas por el deseo llamadas,[39]

las toma de la naturaleza tal como la habían observado los poetas clásicos (Virgilio en este caso[40]), y así combina la belleza de la reminiscencia con la belleza de la visión directa.[41]

[35] *Purgatorio*, XII, 34-35. E. Moore, *Studies in Dante*, *op. cit.*, ha señalado estos ejemplos.

[36] Aunque el antimonárquico Catón es un héroe de Lucano, Dante tenía seguramente en el espíritu, al hacer de él el guardián del purgatorio (*Purgatorio*, I, 31 *ss.*), la escena de los Campos Elisios que describe Virgilio (*Eneida*, VIII, 670):

secretosque pios, his dantem iura Catonem.

[37] *Inferno*, II, 32.

[38] Esto está en el *Purgatorio*, XXX, 19-21. Los dos saludos provienen del evangelio de San Mateo, XXI, 9, y de la *Eneida*, VI, 884.

[39] *Inferno*, V, 82: *quali colombe dal disio chiamate.*

[40] *Eneida*, VI, 202-203: *sedibus optatis.*

[41] Sobre la belleza de la reminiscencia véase *infra*, pp. 249 *ss.*

Edward Moore ha hecho un análisis y una lista de los ecos clásicos que hay en Dante, no sólo en la *Comedia,* sino en todos sus libros, y lo ha hecho tan admirablemente, que lo único que tenemos que hacer es resumir su obra. Los principales autores citados y copiados por Dante son éstos:

Primero, Aristóteles, a quien conoció a través de la traducción latina utilizada por Santo Tomás de Aquino. Hay más de trescientas referencias, que abarcan todos los libros de Aristóteles que entonces se podían leer, excepto la *Poética.*

En seguida Virgilio, con unas doscientas referencias, que demuestran un profundo estudio de la *Eneida.* Dante conocía menos bien las *Bucólicas* y las *Geórgicas.*

Hay unas cien referencias a Ovidio, cuyas *Metamorfosis* fueron la fuente principal de Dante para la mitología grecorromana. Quizá conoció también otros libros de Ovidio (por ejemplo, una vez alude a dos de las *Heroidas*[42]), pero en todo caso no los conoció muy bien.

Lucano aparece en cincuenta referencias más o menos: era difícil que Dante admirara su odio del cesarismo, pero se sentía atraído por su poderosa imaginación.[43]

Cicerón aparece citado también unas cincuenta veces, no por sus discursos, sino por sus ensayos morales. Dante mismo[44] dice que las principales influencias filosóficas que moldearon su espíritu fueron el tratado *De la amistad* de Cicerón y Boecio, a quien cita treinta o cuarenta veces.

Por último, Dante conoció un poco de la obra de Estacio. Hace de él un poeta cristiano, sin duda porque presumía que se había convertido en secreto, pero también a causa de la ilimitada admiración de Estacio por Virgilio. De su *Tebaida* tomó Dante varias hermosas imágenes, una de ellas la llama hendida en que estaban las almas de Diomedes y Ulises.[45]

Éstos son los principales autores de la biblioteca de Dante,

[42] *Paradiso,* IX, 100-102.

[43] Así, hay una extraña alusión en el *Inferno,* IX, 22 *ss.,* al guerrero muerto y luego resucitado por una hechicera *(Farsalia,* VI, 413 *ss.);* el pasaje de las serpientes africanas *(Farsalia,* IX, 700 *ss.),* imitado por tantos otros poetas modernos, aparece en el *Inferno,* XXIV, 82 *ss.,* y la figura de Amiclas *(Farsalia,* V, 504 *ss.)* en el *Paradiso,* XI, 67 *ss.*

[44] *Convivio,* II, XIII. Los ensayos morales de Cicerón a que se refiere Dante son el *Cato (De senectute),* el *Laelius (De amicitia),* el *De finibus* y el *De officiis.*

[45] *Inferno,* XXVI, 52 *ss.* = Estacio, *Tebaida,* XII, 429 *ss.*

junto, naturalmente, con la Vulgata, Santo Tomás y los Padres de la Iglesia. Hay otros poetas a quienes rinde homenaje. Por ejemplo, cuando él y su guía llegan al limbo, Juvenal dice a Virgilio lo mucho que Estacio admiraba la *Eneida*, pensamiento inspirado por las palabras del propio Juvenal.[46] Pero es curioso que las sátiras de Juvenal y de Horacio hayan sido tan poco conocidas de Dante; y es triste que Tácito, cuya historia habría admirado sin duda, estuviera entonces virtualmente perdido. Por otra parte, es notable que Dante prescinda deliberadamente de los autores clásicos tardíos y de los primitivos poetas cristianos, como Prudencio. Se ha dicho algunas veces que Dante prefigura el Renacimiento. Hay en esto una gran parte de verdad, y tiene en su abono la intensa admiración de Dante por el mundo grecorromano y su conocimiento de los *verdaderos* clásicos. Dante comprende que Cicerón es más grande que Prudencio, y que Aristóteles es el más grande de los pensadores de la Antigüedad. Los sabios y poetas con quienes se encuentra en el limbo son de hecho la mayor parte de aquellos a quienes las edades posteriores han considerado unánimemente como los supremos espíritus de esa larga y espléndida civilización. Es una prueba del poder de visión de Dante el que, aun a través de la semiobscuridad de la Edad Media, haya sabido contemplar el brillo del mundo clásico y conocer, desde aquella distancia, cuáles eran en él las lumbreras más pequeñas y cuáles las más grandes.

[46] *Purgatorio*, XXII, 13 ss., y Juvenal, *Sátira VII*, 82 ss.

V

HACIA EL RENACIMIENTO

PETRARCA, BOCCACCIO, CHAUCER

La Edad Oscura fué la victoria de la barbarie contra la civilización clásica. La Edad Media fué la época en que, después de convertirse, se civilizaron poco a poco los bárbaros con ayuda de la Iglesia y de los fragmentos sobrevivientes de la cultura clásica. El Renacimiento significó el pleno desarrollo de esa civilización que surgía y su enriquecimiento con muchos bienes materiales y espirituales, adquiridos unos por vez primera, redescubiertos otros después de un largo sueño, casi igual a la muerte. Uno de los tesoros que más nos enriquecieron entonces fué el arte clásico y la literatura clásica, que, aunque eran sólo una pequeña fracción del patrimonio original de los griegos y romanos, seguían siendo sin embargo una riqueza inestimable: gran parte del arte grecorromano y muchos de los más grandes libros griegos y romanos salían ahora de unas tinieblas que habían durado casi mil años. La última nación invadida por las tinieblas había sido Italia, y era justo que de allí se las extirpara primero. Las tinieblas habían empezado con la disgregación de los Imperios occidental y oriental y la separación entre la cultura romana y la cultura griega; era conveniente que se disiparan en Occidente, en los momentos en que una nueva Edad Oscura, igualmente espantosa, comenzaba a invadir el Oriente —Edad Oscura que en cierto sentido no ha llegado a disiparse todavía—, y que el anuncio de la nueva aurora que brillaba para el Occidente fuera el regreso de la cultura griega a las tierras que tan bien la habían conocido en otros tiempos. A Italia fué adonde volvió primero el griego, y fué en Italia donde se llevaron a cabo los primeros descubrimientos, los primeros y los más estimulantes de todos. Los hombres que más lucharon por la reconquista del griego y por la restauración de los restos del latín fueron dos italianos. No eran, sin embargo, puramente italianos, sino italianos que tenían una segunda patria en Francia. Así, las dos naciones más civilizadas de Europa contribuyeron, por medio de sus hijos Francesco Petrarca[1] (1304-1374) y Giovanni Boccaccio (1313-1375) al renacimiento de la civilización clásica.

[1] Su nombre legal era Francesco di Petracco, que no es sino una forma cariñosa de Pietro. Latinizó su nombre para hacer de él algo más que un

PETRARCA

Petrarca pertenecía a la generación posterior a Dante. Su padre fué desterrado de Florencia a perpetuidad por el mismo decreto, hacia la misma época y por el mismo delito político que el propio Dante.[2] La relación entre Petrarca y Dante es sumamente significativa. Aunque ambos son poetas italianos de la misma época, difieren en tantos aspectos, que el abismo que media entre ellos se puede tomar como símbolo de la grieta que separa dos etapas.

Petrarca, ilustre escritor a su vez, no se ocupó en absoluto de la poesía de Dante: en parte, tal vez, por celos de su inaccesible grandeza, en parte porque hacía profesión de despreciar los libros escritos en italiano vulgar (aun los que él mismo escribía), y en parte porque la austeridad de Dante le parecía fría y antipática. En ninguna de sus muchas cartas llega a mencionar a Dante por su nombre. Cuando se refiere a él en una de ellas lo llama "un conciudadano nuestro que por lo que toca al estilo es ciertamente popular, y que sin duda ha elegido un tema noble";[3] y en otro lugar alude al tosco discurso de Dante y a su manera de escribir, aborrecible para los hombres de los nuevos tiempos.[4] La mejor prueba de su antipatía por Dante es que —a

---

pequeño mote local, y para incorporarlo a la gran tradición de la cultura. Posteriormente, en pleno Renacimiento, muchos humanistas tradujeron sus nombres al griego o al latín con el mismo propósito: por ejemplo, Philip Schwarzerd se transformó en Melanchthon, la forma griega equivalente de 'tierra negra' = Schwarzerd.

[2] Dante y otros cabecillas del partido gibelino, entre los cuales estaba el padre de Petrarca, fueron acusados de corrupción en sus cargos y de delitos contra el partido güelfo, que era el que el Papa sostenía. Fueron desterrados por un decreto de 27 de enero de 1302.

[3] Petrarca, *Epistolae de rebus familiaribus,* XXI, xv (edición de G. Fracassetti, Florencia, 1859-1863, vol. III, p. 108):

Primum ergo te mihi excusas, idque non otiose, quod in conterranei nostri (popularis quidem quod ad stilum attinet, quod ad rem haud dubie nobilis) poetae laudibus multus fuisse videare.

[4] Petrarca, *Rerum memorandarum libri,* II, 83 (edición de G. Billanovich. Florencia, 1943, p. 98):

Dantes Allegherius, et ipse concivis nuper meus, vir vulgari eloquio clarissimus fuit, sed moribus parumper contumacior et oratione liberior quam delicatis ac fastidiosis etatis nostre principum auribus atque oculis acceptum foret.

Cf., sobre este pasaje, J. H. Robinson y H. W. Rolfe, *Petrarch, the first modern scholar,* 2ª ed., Nueva York y Londres, 1914, p. 175 y nota.

pesar de que Petrarca fué el primer bibliófilo perspicaz— no poseyó un ejemplar de la *Comedia* hasta que Boccaccio le escribió una copia y se la mandó, en 1359.[5] (Y sin embargo, antes de esto había escrito Petrarca una ambiciosa serie de poemas sobre un tema sugerido en parte por Dante, y con el fin expreso de rivalizar con la *Comedia* misma.) Sólo una vez, a la edad de ocho años, vió a Dante. La relación entre los dos poetas se parece bastante a la que hubo entre Virgilio y el joven Ovidio, que dice que "a Virgilio sólo llegó a verlo",[6] y que consagró su vida a superar al predecesor y maestro con un estilo de más gracia, pero de menor profundidad.

Dante fué desterrado hacia la mitad de su vida, y nunca alcanzó el indulto. Vivió hasta el fin de sus días con la nostalgia de la pequeña ciudad-estado de Florencia. Petrarca nació en el destierro, y fácilmente se hizo lo que Dante había querido ser: un ciudadano del mundo. Viajó innumerables veces y con gran placer a través de Italia, Francia y Renania; tuvo hogares en varias partes de Francia e Italia, y posó como huésped en casa de muchos nobles y dignatarios de la Iglesia, aunque sin preferir nunca un sitio particular. Dante conoció también el ajetreo de los viajes; estuvo en París, y, en opinión de algunos, también en Oxford; pero ésta fué la sombría peregrinación del proscrito; y, mientras que Petrarca miraba con placer hacia afuera, al mundo siempre nuevo, Dante estuvo siempre mirando hacia adentro. También en el número y variedad de sus amigos dejó Petrarca muy atrás a Dante. Su correspondencia, que más tarde llegó a reunirse en tres series de más de cuatrocientas cartas en total, es la primera de muchas correspondencias internacionales reunidas por eruditos como Erasmo, y prefigura así el mundo de libre cambio de ideas y literaturas en que nosotros nos hemos educado.

Dante tuvo sus libros, que no fueron pocos. Pero Petrarca tuvo la primera biblioteca personal en el sentido moderno, una biblioteca viviente y cada vez más rica. El ideal que se constituyó en el Renacimiento y que todavía no ha muerto, el de un pensador humano de múltiples facetas, con un cerebro bien provisto y una biblioteca mejor provista aún, el ideal personificado en Montaigne, Ronsard, Johnson, Gray, Goethe, Voltaire, Milton, Tennyson y muchos otros, ese ideal se encarnó por primera vez en los tiempos modernos, y de la manera más decisiva, en Petrarca. Los libros que Dante conoció, los conoció profundamente;

[5] G. Voigt, *Die Wiederbelebung des classischen Alterthums*, 2ª ed., Berlin, 1880-81, vol. I, pp. 118 *ss.*

[6] Ovidio, *Tristes*, IV, x, 51: "Virgilium uidi tantum".

pero no fueron muchos. Petrarca no conoció la Biblia ni las obras de Aristóteles tan bien como Dante, pero en cambio conoció la literatura clásica mucho mejor que él, y de ella conoció muchísimo. Descubrió, en efecto, gran parte de esa literatura, y estimuló a otros a descubrir más. No la descubrió en el sentido en que Cristóbal Colón descubrió a América o Heinrich Schliemann a Troya: los libros estaban allí, en las bibliotecas, donde aún se podían leer. Pero se hallaban en la misma situación en que están ahora las obras de ediciones agotadas, de las cuales sólo existen uno o dos ejemplares en sótanos o desvanes olvidados. Apenas había alguien que supiera que estaban allí; nadie las leía, y no eran parte de la corriente de la cultura.[7] Lo que Petrarca hizo fué *encontrar* esos libros en sus búsquedas personales, *publicarlos* sacando copia de ellos y exhortando a otros a hacer copias, y *popularizarlos,* discutiéndolos con sus amigos. Por ejemplo, a la edad de veintinueve años visitó Lieja, oyó que había allí "muchos libros viejos", luchó por dar con ellos y encontró dos discursos de Cicerón desconocidos hasta entonces. Copió personalmente uno de los discursos e hizo que su compañero de viaje copiara el otro, aunque a duras penas pudieron encontrar una tinta decente en toda la ciudad.[8] Otra vez, en 1345, visitó la biblioteca de la catedral de Verona, y encontró un manuscrito que contenía muchísimas de las cartas personales de Cicerón. Esta correspondencia era absolutamente desconocida en la época, y resultó ser tan interesante, que alentó (entre otras cosas) el descubrimiento de la mitad restante de la colección, que Coluccio de' Salutati sacó a la luz del sol en 1392.[9] Cuando Petrarca lo encontró, el manuscrito se estaba cayendo en pedazos. Él lo copió con su propia mano, y con ayuda de esas cartas se sumergió en un estudio detenido de la personalidad múltiple de Cicerón, admirable como artista, estimulante como pensador, amable como hombre: la personalidad que por conducto de Petrarca vino

[7] Otro paralelo moderno nos lo brinda la gran cantidad de valiosas composiciones musicales inéditas de cuya existencia se tiene noticia, pero que son inaccesibles aun para los amantes de la música: por ejemplo, muchas de las deliciosas sinfonías de Haydn, gran parte de la obra de Lully y las últimas composiciones para piano de Scriabin.

[8] Uno de los discursos era el *Pro Archia* (cf. J. E. Sandys, *A history of classical scholarship,* vol. II, Cambridge, 1908, p. 7 y nota). Véase el relato en G. Voigt, *op. cit.,* vol. I, pp. 38 *ss.,* y cf. Pierre de Nolhac, *Pétrarque et l'humanisme,* 2ª ed., París, 1907, vol. I, p. 41.

[9] Respecto a Salutati, véase *supra,* p. 36. Sobre el descubrimiento de las cartas de Cicerón *(Ad Atticum, Ad Brutum, Ad Quintum fratrem),* véase Voigt, *op. cit.,* vol. I, pp. 43 *ss.,* y J. E. Sandys, *loc. cit.*

a ser una de las fuerzas que formaron el ideal renacentista del humanismo.[10] Además, imitó esas cartas en la correspondencia latina, voluminosa y amena, que mantuvo con los letrados y escritores de todo el mundo occidental. (Una de sus más encantadoras ideas fué dirigir cartas a los grandes muertos a quienes admiraba: Homero, Cicerón y otros. Después de encontrar la correspondencia de Cicerón en Verona, le escribió una carta contándoselo.[11])

La biblioteca de Petrarca se ha descrito y estudiado hasta la saciedad, pues no fué una mera colección, sino un positivo monumento cultural.[12] Sus libros ofrecen un tremendo contraste frente a los de Dante. Ambos conocieron a Cicerón; pero Dante lo conoció sólo en cuanto ensayista filosófico y en cuanto autor retórico, mientras que Petrarca lo conoció en cuanto orador a través de sus discursos y, a través de sus cartas, en cuanto amigo personal. Ambos conocieron bien a Virgilio: Petrarca lo imitó de hecho más ceñidamente y con menos fortuna que Dante, en una epopeya latina sobre Escipión, intitulada *África*.[13] Dante y otros hombres de la Edad Media conocieron a Horacio "el sátiro", esto es, el satírico; pero Petrarca, poeta lírico a su vez, cita una y muchas veces las odas de Horacio.[14] Dante sabía muy poco del teatro latino, y creía que la comedia y la tragedia eran géneros narrativos. Petrarca estaba familiarizado con las tragedias de Séneca y con las comedias de Terencio y de Plauto (por lo me-

[10] Véase en E. Zielinski, *Cicero im Wandel der Jahrhunderte*, 3ª ed., Leipzig, 1912, pp. 26 *ss.*, un estudio de la influencia que tuvo Cicerón, a través de Petrarca, en la formación del ideal del humanismo. Hay un admirable ensayo sobre este mismo tema en W. Rüegg, *Cicero und der Humanismus*, Zurich, 1946.

[11] Petrarca, *Epistolae de rebus familiaribus*, XXIV, III (*ed. cit.*, vol. III, pp. 262-263).

[12] Petrarca había decidido legar su biblioteca a la república de Venecia a cambio de una casa. Ésta habría sido la primera biblioteca pública de la Europa occidental desde la destrucción del Imperio romano; pero no se encontraba en Venecia al morir, y su biblioteca quedó dispersa. Véase P. de Nolhac, *Pétrarque et l'humanisme*, *op. cit.*, vol. I, pp. 13, 78-81 y 87 *ss.*

[13] Aunque el *África* es imitación de la *Eneida*, Petrarca se guardó mucho de imitar las palabras mismas de Virgilio, porque tenía la ambición de ser un poeta enteramente original en latín: llegó incluso a modificar un verso de su *Églogas* para eliminar una reminiscencia virgiliana. Pero sí imitó el asunto y gran parte de la manera de Virgilio, y en sus *Cartas* cita al autor de la *Eneida* gran número de veces (P. de Nolhac, *op. cit.*, vol. I, p. 123, n. 2).

[14] Dante es el autor (*Inferno*, IV, 89) de la frase "Orazio satiro". Petrarca cita a Horacio más que a ningún otro poeta latino fuera de Virgilio. Poseemos, por cierto, el texto mismo que él empleaba (cf. P. de Nolhac, *op. cit.*, vol. I, p. 181).

nos con cuatro de las ocho comedias plautinas conocidas entonces): tenía alguna idea del significado del teatro, y en sus mocedades trató de escribir una auténtica comedia. Dante comprendió quién había sido Juvenal, pero le concedió menos atención de la que merecía. Petrarca conoció las sátiras de Juvenal y también las de su predecesor Persio. Dante no conoció probablemente más que los cuatro primeros libros de Tito Livio. Petrarca conoció veintinueve, y nunca se rindió en su búsqueda de los ciento, poco más o menos, que siguen perdidos: alguna vez escribió a Tito Livio contándole el ansia que tenía de encontrarlos.[15] Dante no sabía prácticamente nada de griego. Petrarca trató de aprender esta lengua en su madurez, aunque sin lograrlo, porque su maestro Barlaam salió de Aviñón.[16] Sin embargo, gracias a su estudio de los autores latinos había comprendido la importancia de sus maestros y predecesores helénicos. La jerarquía de los pensadores y poetas griegos era mucho más clara y precisa para él que para Dante, y los pocos autores griegos mencionados en la *Divina comedia* son un grupito miserable frente a los que aparecen en los *Triunfos* de Petrarca.[17] Muy a su pesar, Petrarca nunca llegó a ser capaz de leer un libro griego; pero buscó manuscritos griegos (adquirió un Homero y unos dieciséis diálogos de Platón) y al fin consiguió, por mediación de Boccaccio, una traducción latina de los dos poemas homéricos. Como a verdadero bibliófilo, se le encontró muerto en su biblioteca, encorvado sobre un libro; la última obra de gran aliento que había emprendido era una anotación de la versión latina de la *Odisea*.[18] Finalmente, Dante tenía a Aristóteles por el maestro de la Razón; Petrarca, en cambio, lo consideraba un mal estilista y un pensador que se había equivocado en materias de gran importancia.[19]

[15] Petrarca, *Epistolae de rebus familiaribus*, XXIV, VIII (*ed. cit.*, vol. III, pp. 281-282). P. de Nolhac, *op. cit.*, vol. I, pp. 44 *ss.*, demuestra que al manuscrito de Tito Livio que poseía Petrarca le faltaba el libro XXXIII. Sobre el conocimiento que tenía Petrarca de la historia romana en general, véase el mismo Nolhac, cap. VI.

[16] J. E. Sandys, *A history of classical scholarship*, *op. cit.*, vol. II, p. 8; y véase el capítulo que P. de Nolhac, *op. cit.*, consagra a la romántica pasión de Petrarca por el griego.

[17] Con todo, Petrarca estaba lejos de comprender la verdadera relación que hay entre la cultura griega y la romana: por ejemplo, a Platón lo ponía por debajo de Cicerón en cuanto filósofo. Véase P. de Nolhac, *op. cit.*, vol. I, p. 214, y vol. II, pp. 127 *ss.*

[18] P. de Nolhac, vol. II, pp. 166-167. De hecho, las últimas palabras que escribió Petrarca eran parte de una vida de César (*ibid.*, I, p. 85).

[19] Sandys, *op. cit.*, vol. II, p. 10; P. de Nolhac, vol. II, pp. 147 *ss.*; G. Voigt, *op. cit.*, vol. I, pp. 80 *ss.*

En Petrarca es en quien encontramos la primera admiración moderna por el maestro de Aristóteles, Platón, cuyas obras poseía y ansiaba leer.

Dante era un cristiano devoto. Ponía las letras clásicas casi en el mismo nivel que las letras sagradas, pero, como aquéllas eran ajenas a la revelación divina, las ponía por debajo. Petrarca era también un cristiano, pero menos ardientemente absorto en visiones de la vida ultraterrenal, menos apasionadamente atento a los problemas de moral y de teología. Sería erróneo, sin embargo, decir que en él se prefigura el paganismo positivo de muchos humanistas del Renacimiento: si hay algo de esto es apenas una insinuación debilísima. Por ejemplo, si amaba a Cicerón más que a ningún otro hombre del pasado, la segunda de sus admiraciones era San Agustín, a quien cita centenares de veces, y a quien presenta como su maestro y confesor en el *Secreto*. Descubrimos, sin embargo, que su verdadero interés por la literatura cristiana data de la última parte de su vida, cuando tenía unos cincuenta años;[20] y sería imposible imaginar que Dante llegara a comparar su actitud hacia la religión (como hizo Petrarca) con la de un hombre cuyo amor filial, tibio y flojo, vuelve a enardecerse un día que oye que injurian a su padre.[21]

Petrarca, como Dante, escribió en latín y en italiano. Sus libros en una y otra lengua son importantes. Pero él consideraba más valiosas sus obras escritas en latín, la lengua del mundo sabio. Y en esto se equivocaba.

Consagró sus principales esfuerzos a una epopeya latina, el *Africa*, cuyo héroe era Escipión el Africano y cuyo modelo fué la *Eneida* de Virgilio. Pero incurrió en un error que Dante no había cometido, el error de muchísimos autores del Renacimiento, sin exceptuar a Milton. Creía que mientras más fielmente siguiera los lineamientos formales del poeta clásico que admiraba, más exactamente correspondería cada episodio, cada imagen o cada discurso a los elementos similares de su modelo latino, y tanto mejor tendría que ser su poema. Éste es un error fácil de cometer, pero es desastroso. Significa, en efecto, que el espíritu creador no puede trabajar con libertad plena, atendiendo únicamente a la harmonía del asunto y forma de la obra que está

[20] P. de Nolhac, *op. cit.*, vol. II, pp. 189 *ss.*

[21] Petrarca, *De sui ipsius et multorum ignorantia*, ed. L. M. Capelli, París, 1906, p. 44:

Ita nempe mihi accidit ut si quis in patris amore tepentior de illo audiat obloquentes, amorque qui sopitus uidebatur illico inardescit; ita enim eueniat necesse est, si uerus est filius.

construyendo. Cada cosa, según ese modo de ver, tiene que ser reflejo de una norma externa; y el autor enjuicia sus propias ideas preguntándose, no si son originales, hermosas o apropiadas, sino si son copias exactas. Está produciendo, no obras de arte originales, sino vaciados en yeso.

Y sin embargo muchos grandes escritores modernos —todos aquellos de quienes hablamos en este libro— han copiado asuntos de los clásicos o adaptado ideas clásicas, han traducido frases clásicas o seguido normas clásicas. ¿Por qué tuvieron buen éxito, si Petrarca fracasó en algo que a primera vista parece un intento más cuidadoso de hacer lo mismo? (No es porque haya escrito su *Africa* en latín, pues el latín era una lengua viva para él y para sus lectores). La razón es que lo que principalmente se propusieron aquellos que tuvieron buen éxito fué realizar algo *original*. Todo cuanto tomaron de los clásicos lo emplearon simplemente como punto de partida: era como el material que sacaban de otras muchas fuentes, de su observación de la vida, de su propia imaginación, de los cuentos que se oyen en las calles, o del periodismo de la época, frases o ideas lanzadas por contemporáneos suyos, pero sólo a medio desarrollar. O, si lo que tomaban era una forma clásica, sentían en sí mismos la libertad suficiente para alterarla, y casi siempre para ampliarla, de la manera que mejor conviniese a sus materiales. Los que fracasaron se dejaron entorpecer por el peso del material, se dejaron paralizar por la rigidez de la forma. Los que salieron airosos —como Dante, como Shakespeare— dominaron la forma clásica o los materiales clásicos o una y otra cosa, las modelaron, las fundieron y las alteraron con su propia imaginación creadora e hicieron una síntesis que, como un compuesto químico de elementos conocidos, era sin embargo cualitativamente diferente y auténticamente nueva. La composición literaria creadora, aunque difícil, es siempre satisfactoria. La composición imitativa, a causa de la pugna que hay en ella entre la imaginación y las restricciones externas, es siempre una tarea odiosa para un espíritu original. Petrarca nunca publicó su *Africa,* trabajó en ella con mucha lentitud y evidentemente no la acabó, tal como Ronsard emprendió más tarde un calco de la *Eneida* en francés y lo interrumpió después del cuarto libro, con evidente alivio.[22] La imitación servil está bien para los poetastros, no para los buenos autores.

[22] La fuente principal del *Africa* es Tito Livio, a quien Petrarca transcribe a veces casi palabra por palabra, como en su relato de la muerte de Lucrecia. El estilo, el vocabulario y el ritmo están modelados sobre Virgilio y su imitador Estacio. Más de cuarenta años después de la muerte de Petrarca,

Las doce *Églogas* de Petrarca están modeladas sobre las *Bucólicas* de Virgilio, pero tienen mucha más originalidad que su epopeya. Aunque mucho menos delicadas y finas que los poemas virgilianos, están también revestidas de varias capas de significado: los personajes no son sólo ninfas y pastores, sino los amigos del propio Petrarca, dignatarios contemporáneos y personajes alegóricos. Esto, por desagradable que sea para el gusto moderno, contribuye a explicar la gran influencia que esos poemas ejercieron durante el Renacimiento.

La obra latina de Petrarca más interesante para nosotros es el grupo de diálogos que él llamó su *Secreto,* en el cual habla con San Agustín acerca de su propio carácter. Tres mundos se reúnen en este libro. Su idea y su forma dialogada provienen de Platón, a través de Boecio, cuya dama Filosofía reaparece aquí, trayendo la misma misión salutífera, con el nombre de Doña Verdad.[23] La elección de San Agustín como interlocutor, la concentración en pensamientos como la muerte y el infierno y el odio que Petrarca manifiesta por la vida de este mundo lo pintan como hombre de la Edad Media: y también como tal lo muestra el otro aspecto de la pugna, su romántica admiración por Laura, a causa de la cual lo riñe San Agustín. El agudo examen de sí mismo, la sensibilidad psíquica, la desconfianza propia y el afán de atormentarse sòn cosas modernas en cuanto no pueda decirse que sean parte permanente de la vida humana.

Sus otras obras en latín, filosóficas, poéticas e históricas, son menos atractivas. La más perdurablemente valiosa de todas cuantas escribió en la lengua que más amaba sigue siendo su correspondencia, género en que había pocos esquemas fijos que seguir,

---

se descubrió una verdadera epopeya latina sobre el mismo asunto y escrita en el mismo estilo, los *Punica* de Silio Itálico, poeta que vivió de 26 a 101 de nuestra era; Petrarca nunca supo nada de ese poema. Lo más que se puede decir de su *África* es que supera a los *Punica.* L. Pingaud, *De poemate Francisci Petrarcae cui titulus est Africa,* París, 1872, conjetura que la interrupción que hay después del libro IV representa una laguna de tres libros, y que la intención de Petrarca era hacer que el poema terminado comprendiera doce libros, como la *Eneida.* Véase la edición del *África* por Nicola Festa, Florencia, 1926. Acerca de la *Franciada* de Ronsard véase *infra,* pp. 228-229.

[23] Cf. *supra,* pp. 70-76. Véase un resumen del *Secreto* (con algunas muestras) en J. H. Robinson y H. W. Rolfe, *Petrarch, the first modern scholar,* 2ª ed., Nueva York y Londres, 1914, cap. VII. Quienes se interesen por los escritos latinos de Petrarca deberían comenzar con sus *Rerum memorandarum libri,* que ofrecen un panorama de sus gustos y de sus conocimientos. Hay una admirable edición de esa obra por Giuseppe Billanovich, Florencia, 1943.

y en que él mismo suministraba todo el material, sacándolo de su espíritu rico y flexible.

En italiano, su obra más bella es sin duda la serie de poemas líricos amorosos dirigidos a Laura, el *Cancionero*, que inspiró a tantos poetas del Renacimiento, en Francia, en Italia, en España, en Inglaterra y en otras partes, y que mucho tiempo después había de encontrar un cálido reflejo en la música de Liszt.[24] Aunque varias corrientes clásicas fluyen a través de sus ideas, estos poemas son en lo fundamental puramente modernos, pues su asunto es el amor romántico, y sus moldes son una elaboración de los de la canción popular.

En una serie de *Triunfos* se esforzó por rivalizar con Dante revivificando a un largo desfile de muertos inmortales, y glorificando a su amada Laura después de su muerte, tal como Dante había sublimado a Beatriz. Estos poemas describen una sucesión de procesiones triunfales cuyos modelos son los triunfos de los conquistadores romanos: Amor, Castidad, Muerte, Fama, Tiempo, Eternidad, desfilan y se suceden uno a otro en un largo *crescendo* de conquista que termina con la aspiración de Petrarca al cielo y a Laura. La idea original, el triunfo romano, es clásica. Petrarca, indudablemente, la había visto transfigurada en el Triunfo de la Iglesia que pinta Dante;[25] además, escribía aquí en el metro mismo que Dante, el terceto. Sin embargo, esta serie de poemas italianos fracasa como fracasa su *África* latina, y por una razón parecida. Los *Triunfos* están modelados demasiado evidentemente sobre Dante, y dejan a la inventiva de Petrarca poco espacio libre para dilatarse y tener vida. Por otra parte, la idea, como tantas de las ideas de los clasicistas devotos, es estática y por lo mismo tediosa. En Dante, nos estamos moviendo continuamente. Nos sentimos arrebatados hacia abajo y descendemos a través de las cavernas de la tierra; trepamos a lo largo del cuerpo de Satanás, asiéndonos de sus pelos; suspiramos por subir a lo alto en la montaña del purgatorio; y finalmente ascendemos al cielo mismo, cambiando continuamente con los cambiantes espectáculos que se nos muestran. En los *Triunfos* estamos inmóviles, y la procesión pasa, tan lejana y tan pomposa que apenas podemos ver algo más que los letreros que sostiene cada una de las solemnes figuras, y casi exclamamos, con Macbeth:

> ¿Por qué me mostráis eso? ¡Saltad, ojos!
> ¿Va a llegar esta hilera al día del Juicio?

[24] Véase Liszt, *Années de pèlerinage, 2ᵉ Année: "Italie"*.

[25] Dante, *Purgatorio*, canto XXIX, sobre todo 106 *ss*.

Petrarca, como Dante, realizó una síntesis de Grecia y Roma en la Europa moderna. Pero fué un espíritu más progresista, si bien más débil. Fué más moderno porque fué más clásico. Enriqueció la vida de su tiempo y de sus sucesores llenándola con las fuerzas recién despertadas de la Antigüedad. Este hecho se reconoció en su coronación como poeta (1341). Él fué el primer candidato moderno a la corona de laurel otorgada a los poetas ilustres. La coronación de laurel era una idea griega que los romanos habían adoptado y consagrado. A fines de la Edad Media se la resucitó (Dante rechazó en su destierro esta honra), y Petrarca, por un tiempo, la hizo real e importante. Después de un solemne examen hecho por el rey Roberto de Nápoles, se le decretó digno del símbolo de la fama inmortal, y se le coronó de laurel en el corazón de Roma.

Su corona significa algo más que una distinción poética. Como renovación de una ceremonia romana, esta coronación simbolizaba el resurgimiento de las sublimes aspiraciones y glorias inmortales de la Roma antigua, y la creación de un nuevo imperio de cultura intelectual y estética. Éste fué el imperio que se extendió sobre medio mundo en el pleno Renacimiento, el que a través de muchas vicisitudes, retrocediendo aquí y avanzando allá, mantuvo su poder durante siglos, y sigue todavía vivo y poderoso. En el aspecto político, ésos eran los mismos ideales que propugnaba el revolucionario romano Cola di Rienzo, amigo de Petrarca. Pocos años después, también él recibió una corona de laurel y los nombres de Tribuno y Augusto. Cola di Rienzo se atrevió (según decía la acusación lanzada por el Papa) a abandonar al cristianismo y restaurar los antiguos ritos del paganismo. Atacó los privilegios medievales de los barones romanos y proclamó una República romana restaurada. Su meta, como la de Petrarca, era renovar la fuerza de Roma y de la civilización que había tenido su centro en ella, o, como decían sus admiradores, despertar a la princesa dormida, devolverle su juventud y ser para ella un prometido. En muchas de estas aspiraciones lo había precedido un hombre asombroso, el emperador Federico II.[26] Los planes políticos de estos dos revoluciona-

[26] Sobre el significado más profundo de la coronación de laurel y la conexión entre los ideales de Petrarca y los de Cola di Rienzo, véase K. Burdach, *Rienzo und die geistige Wandlung seiner Zeit* (parte I del *Briefwechsel des Cola di Rienzo*, ed. K. Burdach y P. Piur, en la colección *Vom Mittelalter zur Reformation: Forschungen zur Geschichte der deutschen Bildung*, Berlín, 1913-1928). Pasajes de particular interés son los siguientes: p. 31, donde se presenta la acusación de paganismo lanzada contra Rienzo por el Papa; pp. 75 *ss.*, sobre el idílico rejuvenecimiento de Roma; pp.

rios de inspiración clásica se toparon con una oposición demasiado tenaz para que se la pudiera echar abajo. Pero la regeneración espiritual que ellos contribuyeron a iniciar era una necesidad más honda que cualquiera otra reforma constitucional o nacional. No se trataba del resurgimiento de una nación, sino de la reeducación de Europa. Y, así como la poesía de Dante significa muchísimo más para el mundo que su papel político, así los laureles de Petrarca, poeta y maestro, están aún frescos, mientras que la corona del emperador y la guirnalda del tribuno han caído convertidas en polvo.[27]

Boccaccio

Giovanni Boccaccio nació en 1313, tal vez en París, y fué hijo ilegítimo de una joven francesa y un banquero italiano. Así como Dante tuvo un amor melancólico, romántico y sin esperanzas por Beatriz, y así como Petrarca había amado sin esperanzas a Laura, a quien perdió en la peste de 1348, así Boccaccio tuvo un ardiente y desdichado amor por María de Aquino, hija bastarda del rey Roberto de Nápoles: se dice que esta pasión le dió el asunto para una obra que es la primera novela psicológica de la Europa moderna, la *Fiammetta*.

Boccaccio fué amigo y discípulo de Petrarca, y, como él, escribió obras lo mismo en latín que en italiano. Pero no estuvieron en pugna los dos aspectos de su vida de escritor, sino que se completaron mutuamente: fué clasicista y moderno al mismo tiempo. Aunque admiraba muchísimo al autor de la *Comedia*,

---

321 *ss.* y 384 *ss.*, sobre Federico II, y pp. 504 *ss.*, sobre la coronación de Petrarca como modelo de la de Rienzo. Las opiniones vacilantes de Petrarca acerca de la política y la personalidad de Rienzo han sido objeto de un estudio, a través de una selección de sus cartas, traducidas y anotadas, por M. E. Cosenza, *Francesco Petrarca and the revolution of Cola di Rienzo*, Chicago, 1913.

[27] Se suele repetir que los primeros caracteres itálicos de imprenta se modelaron sobre la escritura de Petrarca. (Así, por ejemplo, J. E. Sandys, *A history of classical scholarship*, *op. cit.*, vol. II, p. 99.) Esto es un error nacido de una mala lectura del prefacio de la edición aldina de Petrarca de 1501, donde se declara que el *texto* está basado en un manuscrito de puño y letra del poeta (véase A. F. Johnson, *Printing types*, Londres, 1934, pp. 126-127). En realidad, la letra de Petrarca era una *bastarda* gótica. El tipo empleado por Aldo Manucio era una derivación de la escritura neocarolina de los humanistas, cuya forma cursiva no difiere en su estructura esencial de la Niccolo Niccoli. Sobre este particular, véase el artículo de James Wardrop en la revista *Signature*, nueva serie, vol. II, 1946, p. 12.

el contraste entre su vida y la de Dante es todavía más marcado que el que hay entre la de Dante y la de Petrarca. Por ejemplo, a la edad de treinta y cinco años, cuando Dante se perdía en la selva oscura y salía de ella para asomarse a la eternidad, Boccaccio experimentaba el horroroso desastre conocido con el nombre de Peste Negra; pero su reacción consistió en escribir el todavía popular, todavía picaresco y perpetuamente profano *Decamerón*.

Es éste una colección de cuentos en prosa italiana, narrados, durante diez días de fiestas (*decamerón* se supone ser una palabra griega con el significado de 'período de diez días'), por un grupo de siete damas y tres caballeros que han huído de la ciudad asolada por la peste refugiándose en una deliciosa quinta donde no hay preocupaciones, y tratan sobre todo de aventuras, de amor y de engaños. Aunque realista, el *Decamerón* es por eso mismo una obra de "evasión". No hay prototipo clásico para su esquema, serie de historias sobre tipos característicos, contadas por un grupo de amigos o conocidos casuales (en el *Banquete* de Platón no se narran cuentos, sino que se pronuncian discursos contradictorios, y en Petronio los personajes charlan sin sujetarse a norma alguna); probablemente su origen está en las mil y una anécdotas, en el infinito ocio, las largas caravanas y los abigarrados mesones de caravanas del Oriente cercano. En cuanto a los cuentos mismos, algunos pasaron al Occidente desde los bazares y capitales de Oriente, otros eran espuma del mismo mundo subterráneo medieval que los *fabliaux*, y otros eran cristalizaciones de incidentes reales de la vida contemporánea en la Europa occidental. El estilo de su prosa, sin embargo, no es siempre ordinario y realista, sino a menudo elevado, pausado, harmonioso y complejo, con ritmos basados evidentemente en los del más perfecto prosista de Italia, Cicerón.

Los personajes del *Decamerón* dejan traslucir a menudo cierto desdén por la Iglesia cristiana. En el comienzo mismo está el cuento de un judío que se hallaba indeciso entre abrazar o no el cristianismo. Para tomar una resolución visitó la ciudad de Roma. Al volver de allí se bautizó inmediatamente. ¿Por qué? Porque, según decía, había visto tantos vicios y tanta corrupción en Roma, centro de la cristiandad, que si para la religión cristiana era posible sobrevivir y medrar como a todos constaba, era que Dios estaba evidentemente con ella. El extremado cinismo de este cuento está corroborado por muchos otros cuyo tema es la corrupción sexual de frailes y monjas.

En las otras obras de Boccaccio es aún menos fácil que en

Petrarca separar los elementos clásicos de los no clásicos. La fusión es casi completa.

Su poema de más vuelos es la primera epopeya italiana, o, mejor dicho, la primera después de la de Dante: la *Teseida*. Este poema está escrito no sólo en la forma clásica misma de la *Eneida*, en doce libros, sino que, para ser más exactos, tiene precisamente el mismo número de versos, y, según nos dice una anécdota literaria, lo comenzó Boccaccio estando sentado justamente a la sombra de la tumba de Virgilio.[28] Su asunto es clásico, las guerras de Teseo, pero como ningún poeta clásico de los que han llegado hasta nosotros las había cantado por extenso, Boccaccio estaba libre para adaptar la mayor parte de su tema sacándolo de los poetas medievales franceses e inventando el resto.[29] Su metro, una estrofa de ocho versos (con rimas ABABABCC), es de origen provenzal. Significativamente, este poema hacía las delicias del Caballero medieval de Chaucer, que sacó de él materia para el cuento que contó a los otros peregrinos de Cantórbery. En el mismo metro escribió Boccaccio otro poema romántico-heroico, el *Filóstrato*, donde se cuenta una vez más la historia de Troilo y Briseida. Este conmovedor relato proviene de la historia troyana, pero, como hemos visto, no puede tener fuentes más antiguas que el *Roman* medieval de Benoît de Sainte-Maure.[30] (También esta historia la tomó Chaucer de Boccaccio.)

Boccaccio fué el iniciador de la novela moderna, pues fué el primer autor que escribió un relato largo en prosa vulgar moderna acerca de personajes coetáneos. Esta novela es la *Fiammetta*. Como está escrita en italiano ordinario y su asunto es

[28] La *Teseida* tiene 9,896 versos, como la *Eneida*, si se suprime una de las octavas (III, 69), tal como la suprimen algunos manuscritos; pero esta supresión destruiría la continuidad lógica del texto (cf. R. A. Pratt, "Chaucer's use of the *Teseida*", en *Publications of the Modern Language Association*, vol. LXII, 1947, p. 599, nota 3). G. Voigt, *Die Wiederbelebung des classischen Alterthums, op. cit.*, vol. I, p. 165, dice que la tradición según la cual Boccaccio estaba sentado junto al sepulcro de Virgilio al comenzar la *Teseida* proviene de Filippo Villani, no del propio Boccaccio.

[29] La principal fuente clásica es la *Tebaida* de Estacio. Boccaccio se sirvió de una edición anotada, y publicó su *Teseida* con anotaciones análogas (cf. R. A. Pratt, *art. cit.*). También utilizó la *Comedia* de Dante, y sacó muchos materiales del *Roman de Thèbes* (sobre este poema medieval véase *supra*, p. 95). J. Schmitt, *La Théséide de Boccace et la Théséide grecque*, París, 1892 (fascículo XCII de la *Bibliothèque de l'École des Hautes Études*), pp. 279-345, rechaza la teoría de que Boccaccio utilizó la traducción de una novela griega ahora perdida.

[30] Véase *supra*, p. 89.

un amor romántico, es en la superficie una producción medieval y no clásica. Sin embargo, si se la examina con más cuidado, se ve que es una fusión de recursos artísticos clásicos y modernos, y que tiene un impulso profundo e importante de pensamiento clásico.

Por ejemplo, todo el trasfondo conceptual es grecorromano. En la primera página leemos el nombre de Láquesis, una de las tres Parcas, y una alusión a los dientes que sembró Cadmo. En el libro III, la heroína se pregunta si su amante se habrá ahogado ("como Leandro") o si habrá sido abandonado en una playa ("como Aquimenedes"), o sea el Aqueménides de Virgilio y Ovidio[31]; y al final, triste y abandonada, se consuela con los ejemplos[32] de "la hija de Ínaco" (Ío), Biblis, Cánace, Mirra, Píramo y Tisbe, Dido, y muchas otras amantes clásicas, en gran parte ovidianas, entre las cuales las figuras de Tristán e Isolda aparecen un poco solitarias.

Por otra parte, casi todos los recursos estilísticos del libro están tomados de la poesía clásica: oraciones construídas con cuidado y artificio, largos discursos que son casi monólogos dramáticos, recursos retóricos como juramentos, conjuros, comparaciones muy elaboradas, etc.

No se menciona a Dios, ni se alude a la moral cristiana ni al mundo cristiano. Aunque el ambiente es contemporáneo, la religión es pagana: no se habla de la iglesia, sino de "los santos templos",[33] y los personajes dicen "los dioses lo saben" y "que los dioses inmortales sean testigos".[34] Cuando Fiammetta vacila en entregarse a su amante, no le pasa por la cabeza el pensamiento de Dios, de Cristo o de Nuestra Señora. En cambio, se le aparece Venus, desnuda bajo una delgada túnica, le dirige un largo discurso seductor, y la persuade.[35] Esta moral y esta estrategia amorosa están inspiradas en Ovidio. En la *Fiammetta*, como en muchos cuentos de amor romántico de la literatura francesa anterior, Ovidio se vuelve moderno.

Entre los letrados de su tiempo, Boccaccio sólo cedía a Petrarca, cuya obra vino a completar. Petrarca no había podido aprender griego: en cambio, gracias a la ayuda del calabrés Leoncio Pilato, Boccaccio dominó esta lengua. Fué el primer europeo occidental de los tiempos modernos que logró, e instó

[31] Virgilio, *Eneida*, III, 588 *ss.*; Ovidio, *Metamorfosis*, XIV, 160 *ss.*
[32] Sobre el empleo de los ejemplos heroicos véase *supra*, pp. 114-116.
[33] *Fiammetta*, libro III, hacia la mitad.
[34] *Fiammetta*, libro IV, hacia el fin y hacia la mitad.
[35] *Fiammetta*, libro I; cf. el *Roman de la Rose*, hacia el final.

a su maestro a hacer la primera traducción de Homero. (Fué ésta una prosaica versión en latín, pero de algo servía.) Petrarca había descubierto muchos libros clásicos perdidos: Boccaccio prosiguió la búsqueda, y encontró tesoros no menos valiosos, entre ellos la obra del historiador Tácito, que estaba perdida. Boccaccio contaba a sus discípulos una historia que, cierta o no, demuestra con qué profundo dolor veía a la Antigüedad enterrada, y que por sí sola resume la diferencia entre la Edad Media y el Renacimiento:

> Deseoso de ver la biblioteca [de Monte Cassino], ... pidió a uno de los monjes que le hiciera el favor de abrírsela. Éste, señalando una empinada escalera, contestó secamente: "Sube, que está abierta." Boccaccio subió lleno de alegría, y encontró el lugar donde se encerraban tan grandes tesoros sin llave ni puerta y vió que la yerba crecía en las ventanas, y que sobre libros y pupitres descansaba una espesa capa de polvo. Estupefacto, comenzó a abrir y a hojear manuscrito tras manuscrito, y encontró muchos y diversos códices de libros viejos y peregrinos; de algunos se habían arrancado cuadernos enteros, otros tenían los márgenes cercenados, y estaban todos desfigurados en una u otra forma. Y, doliéndose de ver cómo los trabajos y vigilias de tantos varones insignes habían caído en manos de hombres sin cultura, salió de allí con lágrimas en los ojos. Preguntó después a un monje... por qué estaban tan horriblemente mutilados aquellos preciosos manuscritos, y él contestó que algunos monjes, por lucrar unas monedas, arrancaban un pliego para hacer salterios que vendían a los muchachos, y recortaban los márgenes para hacer evangelios y reliquias que vendían a las mujeres.[36]

[36] Anécdota contada por Benvenuto da Imola, discípulo de Boccaccio, en su comentario de la Comedia de Dante (*Comentum super Dantis Aldigherij Comoediam*, ed. J. Ph. Lacaita, vol. V, Florencia, 1887, pp. 301-302):

Et avidus videndi librariam, quam audiverat ibi esse nobilissimam, petivit ab uno monacho humiliter, velut ille qui suavissimus erat, quod deberet ex gratia aperire sibi bibliothecam. At ille rigide respondit, ostendens sibi altam scalam: "Ascende quia aperta est". Ille laetus ascendens invenit locum tanti thesauri sine ostio vel clavi, ingressusque vidit herbam natam per fenestras, et libros omnes cum bancis coopertos pulvere alto; et mirabundus coepit aperire et volvere nunc istum librum, nunc illum, invenitque ibi multa et varia volumina antiquorum et peregrinorum librorum; ex quorum aliquibus detracti erant aliqui quaterni, ex aliis recisi margines chartarum, et sic multipliciter deformati. Tandem miseratus labores et studia tot inclytissimorum ingeniorum devenisse ad manus perditissimorum hominum, dolens et illacrymans recessit. Et occurrens in claustro petivit a monacho obvio quare libri illi pretiosissimi essent ita turpiter detruncati; qui respondit quod aliqui monachi, volentes lucrari duos vel

Como Petrarca, Boccaccio había estado caminando a grandes pasos hacia adelante, hacia el Renacimiento. Pero a partir de su conversión, en 1361, se transformó de nuevo en un hombre medieval. Siguió siendo clasicista: no escribió ya sino en latín, y los asuntos de sus libros fueron siempre eruditos. Pero ahora miraba hacia atrás y no ya hacia adelante. En 1373 llegó a ser el primero que explicó en una cátedra la poesía de Dante. Y en cierto sentido se hizo más y más parecido a Petrarca. Es patético, pero encantador, ver cómo los dos ancianos sabios, hacia el fin de sus vidas, se entregan a la tarea de compilar, traducir y releer. El último libro de Petrarca fué una traducción latina del célebre cuento de Boccaccio, *La paciente Griselda.*

Sin embargo, Boccaccio había sido un hombre moderno. No fué nunca un pedante que primero aceptara los moldes clásicos y luego tratara de exprimir el material de su propia fantasía haciéndolo entrar en ellos a riesgo de mutilarlo. Fué un hombre apasionadamente vivo, y escribió libros cuya energía amorosa y lasciva sensualidad pueden todavía sentirse. Aunque amaba el latín y el griego, aunque fué un letrado mucho más creador que no pocos clasicistas del siglo xx, su importancia real en un estudio de la influencia clásica sobre la literatura europea moderna es absolutamente distinta, y muchísimo más grande.

Fué el primer gran autor moderno que rechazó el cristianismo para abrazar el paganismo. Se convirtió, es cierto, hacia el fin de sus días. Pero en las obras por las cuales es más conocido había hecho a un lado la doctrina y la moral cristianas y se había vuelto hacia el paganismo grecorromano como a un mundo mejor. Los personajes del *Decamerón* reconocen la existencia de la Iglesia, pero la desdeñan. Fiammetta le da la espalda y se entrega al poder de los Olímpicos.

Aunque no es el primero, es éste un ejemplo notabilísimo de una vasta y vigorosa reacción moderna que, orientada hacia el paganismo, se aparta de la moral y la teología cristianas. De esto había habido muchos ejemplos anteriores en los poetas eróticos del siglo XII francés. La reacción no es simple rechazo, sino afirmación positiva de que las ideas griegas y romanas acerca de Dios y de la moral son mejores, más libres y más reales porque corresponden más fielmente a los hechos de la vida en este mun-

---

quinque solidos, radebant unum quaternum et faciebant psalteriolos quos vendebant pueris, et ita de marginibus faciebant evangelia et brevia quae vendebant mulieribus.

El pasaje que Benvenuto da Imola glosa aquí es aquel en que San Benito estigmatiza la corrupción de los monasterios (*Paradiso,* XXII, 73 *ss.).*

do; más optimistas, menos estrechas, menos austeras, misantrópicas y atormentadas por el más allá; más alegres y más humanas.

Este movimiento no es el mismo que aquel otro que dió lugar a la Reforma, y desde ciertos puntos de vista es totalmente distinto. Sin embargo, su fuerza dió alas a la Reforma, y en algunos canales ambos movimientos corren paralelos. Volveremos a encontrar esto en pleno Renacimiento, en la época en que el paganismo entró en competencia con los ideales del cristianismo, saliendo de ella a menudo victorioso. Apareció una vez más este fenómeno en los siglos XVII y XVIII, disfrazado y alterado en la Querella de Antiguos y Modernos. En la era de la Revolución fué más poderoso que nunca: Shelley odiaba la sola idea del cristianismo con el mismo apasionamiento con que adoraba los mejores aspectos del paganismo griego. En el siglo XIX, los grandes escritores de Europa pueden dividirse en cristianos como Tolstoi, paganos como Nietzsche y cristianos por la fuerza y paganizantes de hecho como Matthew Arnold. Y aunque los paganos del siglo XIX no levantaron edificios ni erigieron altares para su culto —en los días en que los católicos construían templos neobizantinos y los presbiterianos iglesias neogóticas—, añadieron sin embargo un santuario o asilo nuevo e inmenso a los templos paganos modernos. Boccaccio levantó uno de los primeros de estos templos sobre las ruinas, aún no borradas, de los antiguos.

Chaucer

A lo largo de la Edad Oscura, de la Edad Media y de los primeros años del Renacimiento podemos ir percibiendo, en el oriente y en el ocaso de las literaturas nacionales, las sucesiones de guerra y paz que hicieron el desarrollo de Europa tan arduo y tan disparejo. Además de las guerras y de las cruzadas, hubo otras convulsiones, tan atroces como ellas: por ejemplo, la Peste Negra, que en 1348 llevó a la tumba a tantos de los amigos de Petrarca y de Boccaccio, y entre ellos a sus amadas, Laura y Fiammetta. La conquista danesa, primero, y en seguida la conquista normanda habían dejado a Inglaterra virtualmente aislada de la corriente de la literatura europea —en lo que se refiere a la literatura escrita en lengua vulgar, pues en la latina era capaz todavía de desempeñar un airoso papel—, por el tiempo en que se estaban formando las literaturas francesa, española, provenzal e italiana. En el siglo XIV, después de un brillante comien-

zo, la literatura francesa había quedado casi muerta, porque Francia se vió asolada por la Guerra de Cien Años: con excepción del historiador patriótico Froissart, las letras de Francia no pasaban de la medianía. La literatura italiana había empezado su poderoso ascenso y lo proseguía con hombres como Petrarca y Boccaccio, y en España florecían, entre otros, el Arcipreste de Hita y don Juan Manuel. La cultura provenzal quedó arrasada casi totalmente en la cruzada predicada contra los herejes albigenses por la Iglesia católica. Pero después de muchas incertidumbres y disputas, al fin se estaba constituyendo la Inglaterra moderna. Aunque también Inglaterra tuvo sus conflictos y calamidades en el siglo XIV, su carácter fué adquiriendo poco a poco esa profundidad tranquila y serena que nunca ha perdido desde entonces, y cuyo mejor representante fué, en su tiempo, Geoffrey Chaucer.

Geoffrey Chaucer fué hombre de buena posición, cortesano servidor del Estado, el primero de una larga serie de ingleses al servicio del Estado que han hecho valiosas contribuciones a la literatura. Nació hacia 1340, desempeñó misiones en Francia, visitó Italia tres veces en encargos diplomáticos y fué representante de Kent en el Parlamento. No parece haber frecuentado aulas universitarias, y desde luego en su erudición se trasluce inmediatamente el aficionado; pero esto fué bueno para su obra poética. Él fué el primer gran poeta inglés que conoció a Europa. Una parte de su fuerza está en el hecho de que, al aceptar influencias de las diversas literaturas europeas, las utilizó para enriquecer la lengua y la literatura inglesas. Entre las lenguas modernas, conocía el francés y el italiano. Sin embargo, la influencia francesa fué sobre él menos importante que la italiana, que tan hondamente afectaría también a muchos de sus sucesores: Milton, Byron, Browning.

Los siguientes poemas de Chaucer se deben a su conocimiento del francés y del italiano; pero casi todos, a través del francés y del italiano, provienen de la literatura grecorromana:

fragmentos de una traducción del *Roman de la Rose;*[37] un largo poema caballeresco sobre un episodio de la guerra de Troya, *Troilo y Criseyda,* imitado del *Filóstrato* de Boccaccio (basado a su vez en la refundición que un plagiario italiano hizo de la adaptación hecha por un poeta francés de una novela griega tardía), pero mucho más largo que el poe-

[37] Sobre el *Roman de la Rose* véase *supra,* pp. 108 *ss.*

ma de Boccaccio.[38] Ésta es una de las pocas obras que aseguran a Chaucer un sitio de primera línea entre los poetas ingleses;

una visión de la historia, la literatura, la fama y el amor desdichado, titulada *La Casa de la Fama:* esta obra inconclusa estaba inspirada en la *Comedia* de Dante, quizá también en la *Amorosa visión* de Boccaccio y ciertamente en algunos poemas latinos antiguos y medievales;

el relato del Caballero, el más extenso de los *Cuentos de Cantórbery:* proviene de la *Teseida* de Boccaccio, que Chaucer naturalizó quitándole gran parte del aparato mitológico y épico, y que amplió añadiendo muchos materiales de su cosecha, para poner en el relato más toques de la vida real.[39]

Es curioso que, al parecer, no haya conocido Chaucer la más aplaudida de las obras italianas de su época, el *Decamerón* de Boccaccio, a pesar de que sus *Cuentos de Cantórbery* siguen un plan parecido. Es cierto que utiliza una historia tomada de allí, *La paciente Griselda* del cuento del Clérigo, pero se sirve de la traducción latina de Petrarca, y se expresa de este modo:

> Os voy a relatar algo que en Padua
> un varón me contó, muy gran letrado,
> cual sus palabras y obras lo han mostrado;
> muerto está ya y clavado en su ataúd:
> conceda Dios a su alma la salud.
> Francisco de Petrarca se llamaba
> este sabio, que a Italia iluminaba
> con su dulce retórica . . .[40]

[38] Chaucer tomó asimismo algunas cosas del *Bellum Troianum* de Josefo de Exeter (D. Bush, *Mythology and the Renaissance tradition in English poetry,* Minneapolis y Londres, 1932, p. 8). Su *Troilus and Criseyde* tiene cerca de tres mil versos más que el *Filostrato* de Boccaccio, y menos de un tercio de su material está tomado directamente de Boccaccio (B. A. Wise, *The influence of Statius upon Chaucer,* Baltimore, 1911, p. 4). Un análisis de los cambios que introduce Chaucer puede verse en C. S. Lewis, "What Chaucer really did to *Il Filostrato*", en *Essays and Studies by Members of the English Association,* vol. XVII, 1932, pp. 56-75.

[39] Chaucer utilizó la *Teseida* no sólo en *The Knight's tale,* sino también en *Anelida and Arcite,* en *Troilus and Criseyde* y en varios otros poemas: se ve que esa obra de Boccaccio le decía muchísimo. Cf. R. A. Pratt, "Chaucer's use of the *Teseida*", en *Publications of the Modern Language Association,* vol. LXII, 1947, pp. 598-621.

[40] *The Clerk's prologue,* 26-33:

> *I wol yow telle a tale which that I*
> *lerned at Padowe of a worthy clerk,*

Pero aparte de estos préstamos directos, Chaucer recibió de Francia y de Italia muchas sugestiones intelectuales y sentimentales más amplias. El *roman* amoroso medieval fué una de las más poderosas influencias formadoras de su poesía. A través de Italia, llegó hasta él el sonriente escepticismo y la tolerancia humanística de los albores del Renacimiento. Pero asimismo conoció bien a Dante, y supo admirar su grandeza. Hasta hace que la Comadre de Bath lo cite por su nombre:

> Bien puede aquí el poeta de Florencia
> llamado Dante, hablarnos con su ciencia.
> Este sabio poeta así escribía:
> "Rara vez debe el hombre su hidalguía
> a su estirpe, pues quiere Dios benigno
> que en Él estribe cuanto hagamos digno." [41]

Los eruditos de nuestros días han señalado muchos pasajes en que Chaucer imita a Dante, y algunos de particular interés, en donde reúne efectos tomados de Dante y efectos tomados de algún poeta latino.[42] El plan todo de la *Casa de la Fama* es una mezcla de homenaje a Virgilio y de homenaje a Dante.

> *as preved by his wordes and his werk.*
> *He is now deed and nayled in his cheste,*
> *I prey to god so yeve his soule reste!*
> *Fraunceys Petrark, the laureat poete,*
> *highte this clerk, whos rethoryke sweete*
> *enlumined al Itaille of poetrye...*

[41] *The tale of the Wife of Bath*, 1125-1130:

> *Wel can the wyse poete of Florence,*
> *that highte Dant, speken in this sentence;*
> *lo in swich maner rym is Dantes tale:*
> *"Ful selde up ryseth by his branches smale*
> *prowesse of man; for god, of his goodnesse,*
> *wol that of him we clayme our gentillesse."*

La cita de Dante es *Purgatorio*, VII, 121-124.

[42] J. L. Lowes, *Chaucer and Dante*, en *Modern Philology*, 1915, 1916 y 1917, señala semejanzas como las siguientes:

The parliament of fowls, 141 *ss.*, y *Paradiso*, VI, al comienzo;
The parliament of fowls, 288 *ss.*, e *Inferno*, V, 58-69, con recuerdos de Boccaccio, *Teseida*, VII, 62;
Troilus and Criseyde, II, 22-25, y *Convivio*, II, XIV, 83 *ss.*, con una reminiscencia de Horacio, "Arte poética", versos 70-71.

Nótese también la semejanza que hay entre el plan general de *The parliament of fowls* y el *Inferno* de Dante: por ejemplo, el guía romano, y

Chaucer no fué un estudioso muy profundo ni muy inteligente de los clásicos. Lo que de ellos toma aparece siempre simplificado y reducido a la extrema desnudez. Sus conocimientos son también limitados en su alcance: son más estrechos que la reducida biblioteca de Dante, y sus libros no son tan selectos como los que el gran desterrado llevaba consigo. Sin embargo, Chaucer ha leído unos pocos libros que Dante no llegó a conocer, y aparecen en él vislumbres de otros que habían sido desconocidos a lo largo de la Edad Media.

Chaucer comete bastantes errores, muchísimo más groseros que cualquiera de las pequeñas equivocaciones que aparecen en Dante. Y, lo que es más penoso, parece aquí y allá querer hacer gala de conocimientos que ciertamente no posee. Como a todos los autores medievales, le gusta hacer gran ostentación de citas de autoridades antiguas, pero a veces las autoridades de Chaucer no existen, sino que son invenciones que provienen de su mala interpretación de los textos. Por ejemplo, el Jurisconsulto, después de mencionar a las Musas, añade a renglón seguido:

Metamorfoseos, quiero decir.[43]

Esto parece una ignorante alusión a las *Metamorfosis* de Ovidio, tratadas como si el poema fuera una persona, y con el nombre falseado. Tal vez quiso hacer un chiste contra los pedantes, contra los abogados en particular. Pero en otro lugar lo vemos citar muy en serio a una de las queridas de Ovidio:

A Estacio sigo, y a Corina luego.[44]

Tal vez se acordaba, muy vagamente, de la Corina de quien habla Ovidio en los *Amores*. Varias veces, en su *Troilo y Criseyda*, asegura estar repitiendo una historia que cuenta "mi autor Lolio", el cual escribió en latín un viejo libro sobre Troya; y

---

la inscripción sobre la puerta (127 *ss.* = *Inferno*, III, 1 *ss.*). El águila de *The House of Fame* está inspirada claramente en el águila celestial del *Paradiso*, XVIII. Y varias de las más fervorosas oraciones de Chaucer son adaptaciones de versos de Dante: *The second Nun's tale*, 36 *ss.* = *Paradiso*, XXXIII, 1-6, y la oración final de *Troilus and Criseyde* (V, 267 *ss.*) = *Paradiso*, XIV, 28-30.

[43] *Introduction to the Man of Law's prologue*, 92:

Metamorphoseos wot what I mene.

[44] *Anelida and Arcite*, 21:

First folow I Stace, and after him Corinne.

en la *Casa de la Fama* presenta a Lolio como un historiador de carne y hueso. No hay en el mundo un historiador, antiguo ni moderno, a quien se conozca con ese nombre. Una explicación muy ingeniosa es que Chaucer hizo un juego de palabras con el nombre de Boccaccio (='bocaza'), pues *loll* significa 'de lengua gruesa'. Pero como Chaucer nunca menciona a Boccaccio, aunque a menudo lo copia, y como en sus traducciones nunca da pruebas de una habilidad verbal como la que supondría semejante interpretación, habrá que explicar esto de un modo mucho más sencillo.

El poeta romano Horacio escribió una carta a un joven amigo suyo que estudiaba retórica, aconsejándole leer a Homero por el contenido moral y filosófico de sus poemas. Comenzaba así:

> Al escritor de la guerra troyana, Máximo Lolio,
> releí en Preneste mientras tú declamas en Roma.[45]

El nombre del joven era Lolio Máximo; pero Horacio invierte el orden habitual poniendo antes el nombre de familia, con lo cual hace al mismo tiempo un amable juego de palabras, como si dijera: "¡oh excelso Lolio!" En latín es perfectamente claro, a pesar de la inversión del orden de las palabras, que el "escritor de la guerra troyana" es Homero, a quien Horacio ha estado releyendo en la pequeña ciudad provinciana de Preneste mientras su joven amigo estudiaba retórica en Roma. Pero alguien que conociera poco de sintaxis latina y menos todavía de literatura griega, y que no se diera cuenta de que las epístolas de Horacio son cartas a sus amigos, con el nombre del destinatario expreso casi siempre en el primer verso, podía creer fácilmente que un hombre llamado Lolio era el máximo escritor de la guerra troyana.

No podríamos decir si Chaucer fué el *primero* que cometió este error;[46] pero lo indudable es que lo aceptó y lo tuvo por

[45] Horacio, *Epístolas*, I, II, 1-2:

> *Troiani belli scriptorem, Maxime Lolli,*
> *dum tu declamas Romae, Praeneste relegi.*

[46] Véase el excelente estudio de G. L. Kittredge, "Chaucer's Lollius", en *Harvard Studies in Classical Philology*, vol. XXVIII, 1917, pp. 27-137. Confusión más imperdonable ha cometido la autora de un reciente libro sobre Chaucer (M. Chute, *Geoffrey Chaucer of England*, Nueva York, 1946, p. 166, nota), la cual, después de citar el par de versos de Horacio, los traduce así:

While you are preaching oratory in Rome, Maximus Lollius, I have been reading Praeneste (i. e., Homer), the writer of the Trojan war.

cierto cuando puso a Lolio sobre una columna de hierro en la Casa de la Fama, al lado de Dares y de Homero.[47] Tal vez hacia la época en que escribió *Troilo y Criseyda* estaría ya mejor informado, pues entonces sabía evidentemente que no estaba traduciendo a Lolio, sino tomando un tema de Boccaccio y otras fuentes más cercanas y más reales. El empleo de ese nombre fué en parte una ocurrencia y en parte una ficción: la misma clase de ficción por la cual Guido de Columnis pretendió tomar toda su historia del libro de Dares, cuando en realidad no hacía sino copiar a Benoît de Sainte-Maure, la misma ficción de Boccaccio al proclamar que su *Teseida* provenía de un autor latino olvidado hacía mucho, cuando de hecho sus fuentes eran Guido, Benoît y Estacio. En última instancia, es el artificio habitual del novelista: el mapa de la Isla del Tesoro, el criptograma del capitán Kidd encontrado en la isla de Sullivan "cerca de Charleston, Carolina del Sur",[48] el misterioso autor antiguo e ignorado de los demás, el manuscrito encontrado en una botella.

Chaucer cometió muchos otros errores y falsas conjeturas de esta misma especie. Como Dante —pero no como Petrarca—, creía que la palabra "tragedia" significaba cierto género de relato. El monje de la romería de Cantórbery dice:

> Unas tragedias primero he de contar,
> de que tengo en mi celda un centenar.
> Tragedia es cierto género de historia
> (como en libros antiguos hay memoria)
> de alguien que estuvo en venturoso estado
> y luego cae desde tan alto grado
> a la ruina, y acaba tristemente.

Y en seguida añade una gratuita muestra de información errónea:

> Y están versificadas comúnmente
> en seis pies, que se llama *exametrón*.

Esto es, que no son tragedias, sino poemas épicos.[49]

Si un escritor moderno puede creer que la ciudad veraniega de Preneste era un sobrenombre con que se designaba a Homero, muy fácil debió haber sido para un escritor medieval, con menos recursos a su alcance, creer que Lolio era un historiador consumado, aunque poco conocido.

[47] *The House of Fame*, 1464-68.

[48] E. A. Poe, *Te gold bug*, al comienzo.

[49] *The Monk's prologue*, 83-91:

> *...first Tragedies wol I telle*
> *of whiche I have an hundred in my celle.*

Chaucer no leyó a todos los autores que cita, y sería un verdadero contrasentido dar la lista de sus nombres como "influencias clásicas" sobre su obra. Conoció bastante bien a unos cuantos autores latinos, cuyos libros tradujo y adaptó con cierta inteligencia y con auténtico cariño. Poseyó un conocimiento superficial de algunos otros. Pero la idea que tuvo de sus obras, o fué de segunda mano (porque sus escritos estaban utilizados en los de algún otro a quien él conocía), o le llegó a través de extractos o breves sumarios que encontraría en alguno de los muchos libros medievales de erudición enciclopédica. Para él, el mundo de Grecia y Roma no estaba poblado de muchas figuras bien definidas, claramente distintas aun a distancia, como lo estaba para Dante. Era un mundo que tenía cuatro o cinco grandes "letrados", los cuales eran sus maestros; tras ellos se agitaba una multitud de fantasmas, a quienes veía y oía vagamente por entre las nieblas del pasado; y, revoloteando a su alrededor, una serie de quimeras puramente imaginarias, como Corina y "mi autor Lolio".[50]

Tragedie is to seyn a certeyn storie,
as old bokes maken us memorie,
of him that stood in greet prosperitee
and is y-fallen out of heigh degree
into miserie, and endeth wrecchedly;
and they ben versifyed comunly
of six feet, which men clepe exametron.

Es muy improbable que con la palabra *exametron* quiera dar a entender Chaucer el metro de seis pies (trímetro yámbico) empleado por Séneca, puesto que nadie, seguramente, fué capaz de escandir las tragedias de Séneca hasta bien entrado el Renacimiento. Véase también *Troilus and Criseyde,* V, 1786, donde, dirigiéndose a su poema, le dice:

Go, litel book, go litel myn tragedie,

invitándolo a reunirse con Virgilio y otros autores épicos.

[50] He aquí algunos otros errores del mismo tipo:

a) En *The legend of good women,* VIII, 2422, hace de la palabra *coro* ("el coro de Glauco") un personaje:

And Thetis, Chorus, Triton, and they alle.

Virgilio *(Eneida,* V, 823-825) dice así:

Et senior Glauci chorus *Inousque Palaemon*
Tritonesque citi Phorcique exercitus omnis;
laeua tenent Thetis et Melite Panopeaque uirgo.

b) En *The House of Fame,* 177-178, dice Chaucer:

And hir yonge son Iulo
and eek Ascanius also.

Los autores a quienes Chaucer conoció realmente han sido objeto del estudio de varios eruditos. En su mayor parte, están de acuerdo los resultados a que han llegado las distintas investigaciones.[61]

Ovidio es, indiscutiblemente, el autor a quien mejor conoció Chaucer. John Dryden llegó a ver una verdadera analogía entre los dos poetas:

> Ambos fueron bien educados, de buen natural, amorosos y libertinos, por lo menos en sus escritos, y quizá también en su vida... Ambos fueron conocedores de la astronomía... Ambos edificaron sobre invenciones de otros hombres... Ambos comprendieron las maneras, y bajo este nombre entiendo las pasiones y, en

---

Iulo es el sobrenombre virgiliano de Ascanio, pero Chaucer cree que Iulo y Ascanio son dos personajes distintos, a pesar de que uno de los puntos esenciales de la historia de Eneas según la cuenta Virgilio es que, a través de este niño Ascanio-Iulo, Eneas es el antepasado de la familia Julia, a la cual pertenecía Augusto.

c) El verso 1229 de *The House of Fame* dice:

And Marcia that lost her skin.

Marcia es el nombre de una romana; Marsias, el que "perdió su piel" (pues fué desollado), es un sátiro de la mitología griega.

d) En el mismo poema, versos 1391-92, dice:

And on hir feet wexen saugh I
partriches winges redely.

Por lo visto, Chaucer leyó erróneamente el *pernicibus alis* de Virgilio (*Eneida*, IV, 180) como *perdicibus*, 'perdices'; pero lo entendió bien más tarde, en *Troilus and Criseyde:* véase E. Nitchie, *Vergil and the English poets,* Nueva York, 1919, p. 57.

[61] Véanse sobre todo los siguientes estudios: H. M. Ayres, "Chaucer and Seneca", en *The Romanic Review,* X, 1919, pp. 1-15; B. L. Jefferson, *Chaucer and the "Consolation of Philosophy" of Boethius,* Princeton, 1917; J. Koch, "Chaucers Belesenheit in den römischen Klassikern", en *Englische Studien,* LVII, 1923, pp. 8-84; T. R. Lounsbury, *Studies in Chaucer,* Nueva York, 1892, vol. II, pp. 250 *ss.;* E. Nitchie, *Vergil and the English poets,* Nueva York, 1919; S. G. Owen, "Ovid and romance", en *English literature and the classics,* ed. G. S. Gordon, Oxford, 1912; R. K. Root, *The poetry of Chaucer,* Boston, 1906; H. Schinnerl, *Die Belesenheit Chaucers in der Bibel und der antike Literatur,* Munich, 1923 (libro del cual no he visto más que un resumen); E. F. Shannon, "Chaucer and Lucan's *Pharsalia*", en *Modern Philology,* XVI, 1918-1919, pp. 609-614; del mismo autor, *Chaucer and the Roman poets,* Cambridge, Mass., 1929 (*Harvard Studies in Comparative Literature,* vol. VII); W. W. Skeat, en su edición monumental de Chaucer, Oxford, 1894-1900; y B. A. Wise, *The influence of Statius upon Chaucer,* Baltimore, 1911. Debo mucho a todos estos investigadores.

sentido más lato, las descripciones de personas y sus hábitos mismos.[52]

Y aunque Ovidio fué muchísimo más refinado (no es sólo que Chaucer afectara ingenuidad más hábilmente), hubo sin duda cierta afinidad entre ellos, hasta en la melancolía que los envolvió a los dos en sus últimos años de vida. Chaucer comenzó a utilizar las *Metamorfosis* de Ovidio tan pronto como empezó a escribir versos. Su primer poema, *El libro de la duquesa,* comienza y acaba con la fábula ovidiana de Ceix y Alcíone,[53] si bien, a semejanza de los autores del *Roman de la Rose* y de otros escritores medievales que utilizaron a Ovidio, Chaucer suprime la metamorfosis de los amantes en pájaros y sólo pone como fin de la historia una muerte de amor. La idea de su siguiente obra, *La Casa de la Fama,* le vino en parte de la descripción ovidiana de la Casa de la Fama.[54] En los mismos *Cuentos de Cantórbery* hay un gracioso pasaje en que Chaucer, por boca del Jurisconsulto, hace alarde de haber contado más historias de amantes que el mismo Ovidio, a lo cual sigue una lista en que revela que Ovidio es su fuente principal.[55]

Además, Chaucer fué uno de los primeros poetas modernos que utilizaron en gran escala las *Heroidas,* serie de cartas imaginarias de las heroínas de la Antigüedad a sus amantes. Menciona "las Epístolas" (así las llama) en *La leyenda de las claras mujeres* (1465), y hace un resumen de la mayor parte de ellas en un interesante pasaje de la *Casa de la Fama.*[56] Además, de dos de las *Heroidas* (la carta de Paris a Helena y la de Helena a Paris) tomó Chaucer varios rasgos para el retrato de la linda coqueta Criseyda.[57] Conoció además los *Fastos,* en que Ovidio ofrece una explicación histórica del calendario romano, obra que Dante

[52] Dryden, prefacio de *Fables, ancient and modern.*

[53] La fuente de esos pasajes de *The book of the duchess* son las *Metamorfosis,* XI, 410-748.

[54] Ovidio, *Metamorfosis,* XII, 39 *ss.*

[55] *Introduction to the Man of Law's prologue,* 47 *ss.* El cuento del cuervo que relata el Mayordomo *(The Manciple's tale)* proviene de Ovidio, *Metamorfosis,* II, 531 *ss.* J. Koch, "Chaucers Belesenheit in der römischen Klassikern", art. cit., da muchos ejemplos de los pasajes que toma Chaucer de las *Metamorfosis,* siguiendo libro por libro; de este examen resulta que Chaucer conocía íntegramente los libros I-VIII y XI, algo de los libros IX, X, XII-XIV, y al parecer nada del XV (si lo conoció, nunca llegó a utilizarlo). Sus favoritos son el IV, el VI, el VIII y el XI (Koch, *ibid.,* p. 68).

[56] *The House of Fame,* 379 *ss.* Las *Heroidas* que compendia son, por orden, la II, la III, la V, la VI, la XII, la X y la VII.

[57] Cf. E. F. Shannon, *Chaucer and the Roman poets, op. cit.,* pp. 160-168.

desconocía. Su historia de Lucrecia en *La leyenda de las claras mujeres* está tomada del relato de Ovidio, y empieza con una traducción de sus palabras mismas;[58] algunas veces acudió a la obra de Ovidio para corregir o amplificar a Boccaccio. En cambio, aunque menciona el *Arte de amar* de Ovidio y sus *Remedios del amor,*[59] no hay manera de probar que haya leído estas dos obras.

Después de Ovidio, es Virgilio el autor a quien mejor conoce Chaucer, aunque al parecer no leyó de él más que la *Eneida.*[60] Resume el asunto de esta epopeya en la *Casa de la Fama,* y parcialmente en la *Leyenda de Dido*. Es una obra ambiciosa esa *Casa de la Fama*. En cierto sentido viene a ser una afirmación de su excelsa misión de poeta. Así como Dante describe cómo en el limbo lo saludaron como igual los más grandes autores de la Antigüedad, así Chaucer se presenta aquí como figura paralela de Virgilio. En el sueño que relata, ve el templo de Venus con episodios de la *Eneida* grabados en sus muros, del mismo modo que Eneas, en el momento crucial de sus peregrinaciones, su primer desembarco en Italia, había encontrado la historia de Minos, Dédalo e Ícaro —una huída anterior del dominio extranjero hacia el destierro, con un desembarco anterior en Italia—, representada en los muros del templo profético de Apolo en Cumas. La Fama misma está calcada de la descripción que hace de ella Virgilio;[61] y en la *Leyenda de Dido* cuenta de nuevo la célebre historia de amor. Pero aquí Chaucer, como poeta amoroso, presenta a Eneas como hombre voluble, y no como mártir del deber: da a entender que las visiones de Eneas son inventadas; lo llama "traidor," y hace decir a la desventurada Dido que tal vez la deja preñada, lo cual es una interpretación más trivial y más moderna —la interpretación ovidiana— del relato de Virgilio.[62]

[58] *The legend of good women,* 1680 *ss.* = Ovidio, *Fastos,* II, 685 *ss.*

[59] *The Wife of Bath's prologue,* 680; *The book of the duchess,* 568.

[60] Sus libros favoritos son el I, el II y el IV. Pocas pruebas existen de que haya conocido los libros VII-XII, a no ser por el breve resumen que hace de ellos en *The House of Fame* (cf. Koch, "Chaucers Belesenheit...", art. cit., pp. 44-52). No parece haber leído las *Bucólicas* ni las *Geórgicas*. El lema de la Priora, *Amor vincit omnia* (prólogo, 162), no está tomado de las *Bucólicas,* X, 69, sino de San Agustín, citado por Vicente de Beauvais (cf. *infra,* p. 165, nota 79).

[61] *Eneida,* IV, 173-195.

[62] En Virgilio *(Eneida,* IV, 328-329) dice Dido tristemente que no le queda un "Eneas pequeñuelo". Ovidio *(Heroida VII,* 133-134) modifica esta idea, y hace decir a Dido que tal vez quede preñada. El cambio está de

Menos importante para su lengua poética, pero mucho más importante para su pensamiento, fué la influencia de Boecio. Chaucer tradujo la *Consolación de la Filosofía* del original latino, con ayuda de una traducción francesa y de una edición anotada. Aunque su versión no es buena, hay en ella muchos valiosos neologismos tomados directamente del latín o a través del francés. Y el libro de Boecio suministró a Chaucer la parte más importante de su pensamiento filosófico.[63] (La influencia de Boecio le llegó además por otros canales, pues muchas de sus ideas aparecen en el *Roman de la Rose.*) Hay en particular dos pasajes relativos al destino, o a la relación entre el libre albedrío del hombre y la providencia de Dios, que provienen directamente de Boecio.[64] Se observan otros préstamos semejantes, de menor importancia. Sin embargo, el más hermoso ejemplo de la influencia boeciana sobre Chaucer no es una copia, sino una verdadera recreación del pensamiento del romano. Es el noble y personalísimo poema llamado *La Verdad*, o *La balada del buen consejo:*

> Huye del mundo, y vive en la verdad...

Varios de los versos mejor logrados de este poema son brotes frescos de inmortal pensamiento clásico:

> No está tu hogar en esta soledad.
> ¡Avanza, oh hombre! ¡Olvida ya este suelo!
> ¡Bendice a Dios y vé tu patria, el cielo! [65]

reaparición de las palabras en que Platón se refiere a la dificultad de vivir una vida buena en este mundo perverso,[66] pensa-

---

acuerdo con su inversión general del modo como Virgilio caracteriza a Eneas, el cual, para Ovidio, es un "traidor". (Véase el completo estudio que de todo este tema, en las letras castellanas, hace María Rosa Lida de Malkiel en "Dido y su defensa en la literatura española", artículo de la *Revista de Filología Hispánica*, vol. IV, 1942, pp. 209-252 y 313-382.)

[63] B. L. Jefferson lo ha demostrado en su citado libro *Chaucer and the "Consolation of Philosophy" of Boethius;* véase también H. R. Patch, *The tradition of Boethius*, Nueva York, 1935, pp. 66-72.

[64] *Troilus and Criseyde*, IV, 985-1078, y *The Nun's Priest's tale*, B. 4420-40.

[65] Chaucer, *The ballad of good counsel:*

> *Flee fro the prees, and dwelle with sothfastnesse.*
> *Her nis non hoom, her nis but wildernesse:*
> *Forth, pilgrim, forth! Forth, beste, out of thy stal!*
> *Know thy contree, look up, thank God of al...*

[66] Platón, *República*, VI, 496.

miento reelaborado más de ocho siglos después por Boecio en su celda de condenado a muerte, y que ahora, otros ocho siglos más tarde, revivía en Chaucer.[67]

En seguida, pero muy atrás de los otros, viene Estacio, el poeta de la guerra tebana, a quien Chaucer conoció bien y utilizó directamente. Pándaro encuentra a su sobrina leyendo el *romaunce of Thebes* precisamente en la conclusión del libro XII, allí donde el obispo Anfiórax es tragado por la tierra y cae al infierno.[68] Hacia el final de *Troilo y Criseyda* hay otro resumen de la *Tebaida,* más largo, y aquí Chaucer tiene la cuerda idea de añadir el texto latino.[69] Aunque Estacio escribió durante la Edad de Plata de la literatura latina, y tenía un fuerte sentido de su inferioridad frente a Virgilio, era poeta de vívida imaginación, y sus versos sugirieron a Chaucer varios animados episodios y epítetos decorativos.

Evidentemente a través de una de las muchas antologías escolares de la Edad Media, Chaucer conoció el *Rapto de Prosérpina* de Claudiano, poeta de la decadencia latina, y dos de sus obras menores.[70]

También menciona a Cicerón. Conoció el célebre *Sueño de*

[67] Chaucer menciona a Boecio en *The Nun's Priest's tale,* B. 4484, donde dice de él que "sabe cantar", lo cual puede ser una alusión a su tratado *De musica;* y la definición del sonido en *The House of Fame,* verso 765:

Soun is noght but air y-broken,

proviene probablemente del mismo libro a través de alguna enciclopedia.

[68] *Troilus and Criseyde,* II, 100-108. Este flamante obispo es el adivino Anfiarao.

[69] *Troilus and Criseyde,* V, 1480 *ss.* B. A. Wise, *The influence of Statius upon Chaucer, op. cit.,* ha observado que todas las referencias patentes al ciclo tebano que hay en el *Troilus* (excepto en V, 932-937) están en partes de este poema que no son adaptaciones del *Filostrato,* de manera que Chaucer se sirvió del original latino de Estacio.

[70] M. A. Pratt, "Chaucer's Claudian", en *Speculum,* XXII, 1947, pp. 419 *ss.,* sugiere que Chaucer encontró el *De raptu Proserpinae* de Claudiano, la *Laus Serenae* y el prólogo al *De VI consulatu Honorii* (equivocadamente puesto al frente del *De raptu Proserpinae*) en alguna de las antologías latinas medievales que se utilizaban como libros escolares con el nombre de *Libri Catoniani.* Acerca de estos libros véase M. Boas, "De librorum Catonianorum historia atque compositione", en *Mnemosyne,* nueva serie, vol. XLII, 1914, pp. 17-46. Boas calcula que se constituyeron en el siglo IX (quizá dentro de la corriente del Renacimiento carolingio). Su nombre proviene de los *dicta Catonis* con que empezaban; contenían varios poemas cortos y de segunda categoría, como la *Ilias Latina* (desprendida de la colección en el siglo XII) y la *Aquileida* de Estacio. Véanse las referencias de Chaucer a Claudiano en *The House of Fame,* 1507 *ss.,* y en *The Merchant's tale,* E. 2227 *ss.* Petrarca, en cambio, conocía bien a Claudiano.

Escipión, sobre el cual (con sugestiones que tomó de Dante) basó su poema *El parlamento de las aves;*[71] pero al parecer no llegó a leer ninguna otra de las voluminosas obras de Cicerón.

La Comadre de Bath, mujer de muchos viajes y de mucha experiencia, cita una ilustre hilera de autoridades filosóficas, entre ellas a

Séneca y otros letrados.[72]

Como hay muy pocos indicios de que las teorías filosóficas fundamentales de Séneca le dijeran algo a Chaucer, probablemente conoció sólo pasajes sueltos, a través de intermediarios. El mayor número de sus citas de Séneca está en el *Cuento de Melibeo,* pero todas ellas están tomadas del *Libro de consolación y consejo* de Albertano de Brescia (1246). Sin embargo, hay varias citas de las epístolas morales que parecen probar que Chaucer llegó a conocerlas de primera mano.[73]

Éstos son, seguramente, todos los autores clásicos a quienes Chaucer leyó con algún detenimiento. A otros los había hojeado apenas, o tenía de ellos alguna idea gracias a espicilegios y comentarios. El más notable de estos autores es Valerio Flaco, que escribió un poema épico sobre los Argonautas. Chaucer es el primer escritor moderno que alude a él. Lo menciona por su nombre en la *Leyenda de las claras mujeres,*[74] y sabía de qué hablaba su poema, por lo menos el primer libro, pues refiriéndose a la lista de la tripulación del Argo dice que sería cuento interminable. Y en la misma leyenda, la descripción que hace

[71] Además de influir en *The parliament of fowls,* el *Somnium Scipionis* se menciona en *The Nun's Priest's tale,* B. 4313-14.

[72] *The tale of the Wife of Bath,* 1184: "Senek and othere clerkes". La idea que allí se expresa es cita de Séneca, *Epistola II,* 5, el cual la tomó en última instancia de Epicuro.

[73] Véase el estudio de H. M. Ayres, "Chaucer and Seneca", art. cit. Los argumentos de Pándaro en el libro I de *Troilus and Criseyde* están tomados en gran parte de las epístolas de Séneca, aunque la paternidad está velada bajo frases como "as writen clerkes wyse"; así, por ejemplo:

I, 687 = Séneca, *Epistola III,* 4;
I, 704 = Séneca, *Epistola XCIX,* 26;
I, 891 = Séneca, *Epistola II,* 1;
I, 960 = Séneca, *Epistola II,* 2.

También el *Pardoner's tale* está lleno de Séneca (especialmente de las *Epístolas LXXXIII, XCV* y *CXIV:* véanse los versos 513-516 y 534-548), y el debate acerca de la esclavitud en *The Parson's tale,* I, 761 ss., proviene de Séneca, *Epistola XLVII.*

[74] *The legend of good women,* verso 1457.

Chaucer del desembarco de los Argonautas en Lemno contiene uno o dos detalles que parecen provenir de Valerio Flaco y de nadie más. Pero la dificultad está en calcular dónde pudo haber visto la *Argonáutica*, pues el manuscrito del poema no se descubrió hasta 1416, dieciséis años después de su muerte.[75] Se ha hecho el desesperado intento de probar que, como algunos de los códices de la *Argonáutica* están escritos con letra inglesa, uno de ellos pudo haber sido conocido en Inglaterra en tiempos de Chaucer;[76] pero es difícil imaginarse a Chaucer como erudito e investigador más afortunado que Petrarca.

Nombra dos veces a Juvenal el satírico, aludiendo en ambas a la trágica *Sátira X* ("La vanidad de los deseos humanos").[77] Una de estas alusiones la tomó de una glosa a la *Consolación* de Boecio; la otra probablemente de un intermediario parecido.

A otros autores —Tito Livio, Lucano, Valerio Máximo, etc.— los menciona sin conocerlos, a no ser de manera sumamente vaga. También leyó bastantes obras de los poetas, historiadores y enciclopedistas de su tiempo. Sus libros favoritos fueron la *Genealogía de los dioses* de Boccaccio (comete incluso los mismos errores que éste[78]) y el *Espejo historial* de Vicente de Beauvais, esbozo de historia universal que llega hasta el año 1244, con "flores" o citas memorables de los grandes autores de la Antigüedad.[79] Estos libros eran resúmenes de los conocimientos de los sabios medievales, y preparaciones para el Renacimiento. Chaucer, con el conocimiento que tuvo no sólo de estas obras, sino también de los libros clásicos originales, contribuyó a la labor de prepararlo.

[75] Poggio encontró el manuscrito en su célebre expedición a St. Gallen: véase J. E. Sandys, *A history of classical scholarship*, vol. II, Cambridge, 1908, p. 27 y notas. Petrarca no llegó a conocer a Valerio Flaco (cf. P. de Nolhac, *Pétrarque et l'humanisme*, *op. cit.*, vol. I, p. 193).

[76] E. F. Shannon, *Chaucer and the Roman poets*, *op. cit.*, pp. 340-355.

[77] *Troilus and Criseyde*, IV, 197-201 = Juvenal, *Sátira X*, 2-4, con una cita textual ("cloud of error" = "erroris nebula"). *The tale of the Wife of Bath*, 1192-94 = Juvenal, *Sátira X*, 22.

[78] Por ejemplo, Boccaccio, *De genealogia deorum gentilium*, II, 2, da al esposo de Hipermestra (Linceo) el nombre de *Lino* (dativo de *Linus*), y Chaucer lo llama Lino en *The legend of good women*, 2569. *Adriane* (en *The House of Fame*, 407) proviene de la *Adriana* de Boccaccio ('Ariadna') en *De genealogia*, X, 49.

[79] Chaucer menciona el *Speculum historiale* de Vicente de Beauvais en *The legend of good women*, 307:

What Vincent, in his Storial Mirour?

Sobre estos libros y otros que Chaucer utilizó menos, véase J. Koch, "Chaucers Belesenheit...", art. cit., pp. 70-78.

En la vida de Chaucer se manifiestan tres grandes intereses, que son, por orden de importancia, la vida inglesa contemporánea, la poesía amorosa y romántica de Francia e Italia, y la lectura de obras clásicas, principalmente de poesía y de mitología, y en segundo *término* de filosofía. En sus últimos años apareció tímidamente un cuarto interés en su vida, el cristianismo. No se puede decir que su cultura clásica se haya fundido orgánicamente con la visión clara y luminosa que tenía de la vida de su época, ni que haya realzado de modo notable su apreciación de la poesía romántica, aunque ciertamente le suministró más historias de pasión que contar. Lo que sí se puede decir es que esa cultura perfeccionó su facultad de expresar lo que observaba. Enriqueció su espíritu con muchas historias y leyendas. Le sugirió paralelos imaginativos. Estimuló su fantasía, levantándolo por encima de su época y de su patria: *La Casa de la Fama*, aunque no afortunada del todo, es la primera obra inglesa que se acerca a Dante. La cultura clásica enalteció en Chaucer el concepto de su arte. Le dió una cordura que lo elevó muy por encima de las confusas y necias creencias populares que de otro modo habrían sido la única cosa al alcance de un hombre palaciego y no fuertemente religioso. Y le permitió poner pensamientos más cuerdos en la cabeza y en la boca de sus personajes.

La excelencia estilística de la poesía clásica tuvo un gran efecto educador sobre Chaucer. La literatura es un oficio, aunque sólo puedan conseguir en él los más exquisitos efectos los artífices que sientan además que la literatura es un conducto espiritual e intelectual para liberar sus energías. Por eso podemos aprender mejor el oficio mediante el estudio de otros artífices, mediante la emulación de sus obras acabadas, y mediante una adaptación consciente o inconsciente de sus métodos a nuestros materiales y a nuestra época. Todos los poetas antiguos a quienes Chaucer conocía eran maestros consumados. Tenían tras de sí generaciones de experiencia en el arte de desarrollar pensamientos largos, arduos y complejos, componer discursos, hacer vívidas descripciones y darles más vida mediante símiles, recurrir a múltiples tipos de oraciones y construir cláusulas, manejar masas extensas de ideas y hacer con ellas poemas de longitud majestuosa. Hasta las cartas de las heroínas clásicas a sus amantes están elaboradas retóricamente, y los monólogos de las *Metamorfosis* son brillantes despliegues de fuegos de artificio declamatorio. La habilidad de Chaucer para escribir extensos pasajes descriptivos, comparaciones elaboradas y largos discursos le venía de su lectura de los clásicos. Es la misma deuda, en el nivel formal, que la deuda

de Dante a Virgilio. Pero Chaucer no fué tan grande ni tan vigoroso como Dante: aunque tenía la inspiración de sus modelos para emprender obras ambiciosas, pocas veces llegó a acabarlas. Sin embargo, podemos darnos cuenta de lo mucho que su poesía ganó con sus estudios clásicos si lo comparamos con un poeta inglés coetáneo suyo, dotado de la misma clara visión y de más profunda seriedad, pero que nunca había estado expuesto a la influencia guiadora, alentadora y clarificadora de la poesía grecolatina: el autor de *Piers Plowman*. Con Chaucer, la erudición clásica se hizo una parte natural de la literatura inglesa más elevada. Tan pronto como empezamos a leer el Prólogo de los *Cuentos de Cantórbery*, nos encontramos con Céfiro y su blando soplo, con la misma naturalidad y deleite con que su brisa visita los montes y brezales ingleses.

VI

EL RENACIMIENTO

LA TRADUCCIÓN

La influencia clásica pasa a la literatura de las naciones modernas a través de tres canales principales, que son:

la traducción;
la imitación;
la emulación.

El canal más natural es el de la traducción, aunque los efectos de la fuerza que por ella penetra son mucho más variados de lo que se podría suponer. La imitación es de dos tipos: unas veces el autor moderno encuentra en sí mismo fuerzas para escribir en latín poemas tan buenos como los de Virgilio y sus demás modelos, y otras veces, mucho más raras, intenta escribir libros en su propia lengua sobre el molde exacto de las obras latinas o griegas que admira. La tercera etapa es la de la emulación, que impulsa a los escritores modernos a emplear parcialmente, pero no por entero, la forma y los materiales clásicos, y a añadir mucho de su propio estilo y de sus propios temas, con el afán de realizar algo no sólo tan bueno como las obras maestras clásicas, sino también distinto y nuevo. De este modo se consuman las verdaderas obras maestras: las tragedias de Shakespeare y de Racine, la *Comedia* de Dante, las *Soledades* de Góngora, el *Paraíso perdido* de Milton.

La traducción, ese arte descuidado, es en la literatura un elemento muchísimo más importante de lo que la mayoría de nosotros cree.[1] Cierto que no suele producir grandes obras; pero a

[1] Entre las autoridades a que he acudido para este capítulo debo mencionar las siguientes: A. Bartels, *Geschichte der deutschen Literatur*, 4ª ed., Leipzig, 1905; A. H. Becker, *Loys Le Roy de Coutances*, París, 1896; R. Bunker, *A bibliographical study of the Greek works and translations published in France during the Renaissance: the decade 1540-1550*, Nueva York, 1939; C. H. Conley, *The first English translators of the classics*, New Haven, 1927; L. Cooper y A. Gudeman, *A bibliography of the "Poetics" of Aristotle*, New Haven y Londres, 1928 (*Cornell Studies in English*, vol. XI); J. Fitzmaurice-Kelly, *A history of Spanish literature*, Nueva York, 1920; F. M. K. Foster, *English translations from the Greek*, Nueva York, 1918; K. Goedeke, *Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung*, 2ª ed., Dresde, 1884-1886; R. Huchon,

menudo contribuye a la creación de las grandes obras. Particularmente importante fué en el Renacimiento, época de las obras maestras.

La primera traducción literaria de una lengua a otra se hizo hacia el año 250 antes de nuestra era, cuando un poeta mitad griego y mitad latino, Livio Andrónico, puso en latín la *Odisea* de Homero para que sirviera de texto de poesía y mitología griega. (Hay una tradición que afirma que hacia la misma época un grupo de setenta y dos rabinos traducía ciertos libros de las Escrituras hebreas al griego para uso de los judíos diseminados fuera de Palestina, que estaban olvidando el hebreo y el arameo; pero esta versión no se hizo con fines artísticos, y no fué un mojón tan importante en la historia de la educación.[2]) La traduc-

---

Histoire de la langue anglaise, París, 1923-30. A. Hulubei, "Virgile en France au XVIe siècle" en la *Revue du Seizième Siècle,* vol. XVIII, 1931, pp. 1-77; J. Hutton, "The classics in 16th-century France", en *Classical Weekly,* vol. XLIII, 1949-50, pp. 134-137; B. L. Jefferson, *Chaucer and the "Consolation of Philosophy" of Boethius,* Princeton, 1917; O. Jespersen, *Growth and structure of the English language,* 8ª ed., Oxford, 1935; R. Lapesa, *Historia de la lengua española,* 2ª ed., Madrid, 1950; H. B. Lathrop, *Translations from the classics into English from Caxton to Chapman (1477-1620),* Madison, Wis., 1933 *(University of Wisconsin Studies in Language and Literature,* vol. XXXV); H. W. Lawton, *Térence en France au XVIe siècle,* Paris, 1926; E. Legrand, *Bibliographie hispano-grecque,* Nueva York, 1915-1917; R. Menéndez Pidal, *Manual de gramática histórica española,* 8ª ed., Madrid, 1949; M. Menéndez y Pelayo, *Bibliografía hispano-latina clásica,* 2ª ed., Madrid, 1950-1953; J. Oliver Asín, *Historia de la lengua española,* 5ª ed., Madrid, 1941; H. R. Palmer, *List of English editions and translations of Greek and Latin classics printed before 1641,* Londres, 1911; J. E. Sandys, *A history of classical scholarship,* Cambridge, 1903-1908; L. S. Thompson, "German translations of the classics between 1450 and 1550", en el *Journal of English and Germanic Philology,* vol. XLII, 1943, pp. 343-363; A. A. Tilley, *The literature of the French Renaissance,* Cambridge, 1904; F. Vogt y M. Koch, *Geschichte der deutschen Literatur,* 4ª ed., Leipzig, 1926; G. Voigt, *Die Wiederbelebung des classischen Alterthums,* 2ª ed., Berlín, 1880-1881; K. von Reinhardstoettner, *Plautus. Spätere Bearbeitungen plautinischer Lustspiele,* Leipzig, 1886; L. M. Watt, *Douglas's Aeneid,* Cambridge, 1920; C. Whibley, "Translators", en *The Cambridge History of English literature,* Cambridge, 1919, vol. IV, cap. 1; B. Wiese y E. Percopo, *Geschichte der italienischen Litteratur,* Leipzig, 1899; A. M. Wordward, "Greek history at the Renaissance", en *The Journal of Hellenic Studies,* vol. LXIII, 1943, pp. 1-14; y los colaboradores de los vols. II y III de la *Histoire de la langue et de la littérature française* de L. Petit de Julleville, París, 1896-1899.

[2] Esta historia se cuenta con todo detalle en la "Carta de Aristeas". Fueron, según este documento, setenta y dos rabinos —seguramente seis de cada tribu—, y realizaron su labor en setenta y dos días, bajo los auspicios de Ptolomeo Filadelfo. Pero ahora reina la opinión de que las traducciones griegas de las Escrituras hebreas se hicieron poco a poco y se fueron reuniendo

ción hecha por Livio Andrónico fué un intento serio y en parte afortunado de recrear una obra de arte sobre la armazón de una lengua y una cultura diferentes.[3] Fué el primero de muchos centenares de miles.

A este precedente sentado por Livio debemos gran parte de nuestro moderno sistema de educación. Los griegos nunca estudiaron más literatura que la propia: era tan variada, tan original y tan llena de gracia, que quizá no les hacía falta otra cosa. Pero la literatura romana y la cultura romana propias del suelo de Italia eran rudas y sin arte: por eso, a partir del siglo III antes de Cristo, Roma se hizo discípula de los griegos. Desde entonces se ha observado esta norma invariable: que los niveles intelectuales de cada nación europea han correspondido muy de cerca a la importancia alcanzada en su educación por el conocimiento y la traducción de alguna lengua cultural extranjera. La literatura y el pensamiento romanos alcanzaron su máximo esplendor en el tiempo en que todos los romanos cultos hablaban y escribían el griego lo mismo que el latín.[4] La poesía de Virgilio, el teatro de Plauto y de Séneca, los discursos y tratados filosóficos de Cicerón no fueron realizaciones romanas, sino, como muchas veces las hemos llamado, una síntesis perfecta de lo griego y lo romano. Cuando el Imperio romano occidental dejó de conocer el griego, su cultura languideció y se marchitó. Pero después de esto, a lo largo de la Edad Oscura, la cultura se mantuvo viva gracias a un grupito de personas que conocían otra lengua tan bien como la propia: gracias a los monjes, clérigos y letrados que

gradualmente, y que la carta es una falsificación hecha con fines de propaganda, y elaborada mucho tiempo después de concluídas las traducciones. Probablemente se escribió entre 145 y 100 antes de nuestra era para dar autoridad a una nueva versión griega, revisada y "oficial", de la Ley judía. Sin embargo, el cuento tuvo muy buena fortuna, y todavía se conoce la versión griega del Antiguo Testamento como traducción de los Setenta. Sobre esta versión y la "Carta de Aristeas" véase la *Geschichte der griechischen Litteratur* de Christ-Schmid-Stählin, 6ª ed., Munich, 1920, vol. II, 1ª parte, pp. 542 *ss.* y 619 *ss.*, y el estudio de P. E. Kahle, *The Cairo Genizo*, Londres, 1947 *(The Schweich Lectures of the British Academy, 1941)*, pp. 132-179.

[3] Por ejemplo, fué Livio Andrónico quien estableció las correspondencias, tan bien conocidas ahora, entre las divinidades griegas y las romanas: Venus = Afrodita, Júpiter = Zeus, etc. Cuando Homero invoca a las Musas, Livio pone en su lugar el nombre de los espíritus del canto invocados en Italia, las Camenas; pero la personalidad de estas diosas era demasiado vaga para sobrevivir.

[4] Véase *supra*, pp. 16-17. Así, Cicerón se ejercitaba en pronunciar discursos públicos en griego; Horacio comenzó su carrera de poeta escribiendo en esa lengua; el amigo de Cicerón, Ático, renunció sencillamente a Roma y se marchó a vivir en Atenas, de donde le vino su sobrenombre.

comprendían no solamente el anglosajón o el celta de Irlanda o el francés o el castellano primitivos, sino también el latín. Con la difusión del bilingüismo a lo largo de la Edad Media y en el Renacimiento, la cultura europea ganó en profundidad y amplitud. Uno de los factores que en gran parte determinaron el Renacimiento fué la interacción de muchos grupos de hombres que hablaban no sólo su propia lengua, sino también el latín, y a veces el griego. Si Rabelais, Shakespeare y fray Luis de León, si la reina Isabel de Inglaterra y Lorenzo de Médicis no hubiesen sabido latín, si todos ellos, como muchos otros, no hubiesen gozado en leerlo o hablarlo, si no se hubiesen sentido estimulados por él, bien podríamos tachar a la latinidad renacentista de afectación pedantesca. Pero los testimonios son demasiado poderosos y unánimes. La síntesis de la cultura grecorromana y la cultura europea moderna en el Renacimiento dió lugar a una era de pensamiento y de grandes realizaciones comparable en magnificencia con aquella primera síntesis entre el espíritu de Grecia y la energía de Roma.

Desde entonces, la cultura de todas las naciones civilizadas de Europa se ha fundado en gran medida en la enseñanza de alguna otra lengua en sus escuelas, y en un constante flujo de traducciones, imitaciones y emulaciones en su literatura. Esa otra lengua no necesita forzosamente ser el latín o el griego. Los rusos ganaron mucho con el aprendizaje del alemán. Los alemanes ganaron mucho con el aprendizaje del francés. Los españoles sacaron gran provecho de su familiaridad con el italiano. Lo importante es que la lengua adicional sea vehículo de una cultura rica, de manera que ensanche los horizontes de las inteligencias confinadas en cuatro paredes y desmienta el inconsciente postulado de que el regionalismo es una virtud. La principal justificación del aprendizaje del latín y del griego es que la cultura cuyas puertas abren a quienes conocen esas lenguas es más noble y rica que ninguna otra de este mundo.

La importancia intelectual de la traducción salta de tal modo a la vista, que se la suele pasar por alto. Ninguna lengua, ninguna nación es suficiente dentro de *sí misma*. Su espíritu necesita ser ensanchado por los pensamientos de otras naciones, pues de lo contrario se torcerá y se secará. En inglés, como en otras lenguas, muchas de las ideas más grandes que se emplean se han introducido por el canal de la traducción. El libro central de los pueblos de habla inglesa es una traducción, aunque para muchos resulta una verdadera sorpresa el saber que la Biblia se escribió en hebreo y en griego, y que fué traducida por un grupo de le-

trados. Hay muchos grandes libros que únicamente los especialistas necesitan leer en el original, y que gracias a la traducción han añadido ideas esenciales a nuestros espíritus: los *Elementos* de Euclides, el *Discurso del método* de Descartes, el *Capital* de Marx, *La guerra y la paz* de Tolstoi.

Mucho tiempo antes de la expansión del Renacimiento, los letrados que trabajaban a las órdenes de Alfonso X el Sabio (rey de Castilla y de León de 1252 a 1284) crearon la prosa artística castellana y pusieron los cimientos de la historiografía española. En la *Crónica general* (historia de España) y en la *General estoria* (historia universal), estos letrados incorporaron traducciones de historiadores clásicos como Suetonio, de enciclopedistas como Plinio, de poetas épicos como Lucano y Estacio, de mitógrafos como Ovidio, haciendo con todo ello un gigantesco panorama del pasado, en que se vinculan lo real y lo fabuloso.

La importancia artística y lingüística de la traducción es casi tan grande como la importancia que tiene en el campo de las ideas. En primer lugar, la práctica de la traducción suele enriquecer con nuevas palabras la lengua del traductor. Esto se debe a que muchas veces las traducciones se hacen de una lengua poseedora de copioso vocabulario a una lengua menos bien dotada, que tiene que enriquecerse gracias a los ánimos y a la capacidad inventiva del traductor. Las lenguas vulgares modernas —el inglés, el francés, el español, etc.— son hijas de dialectos hablados cuya literatura escrita era escasa o nula, que se hallaban limitados geográficamente y que se empleaban casi siempre para fines prácticos, pocas veces para fines intelectuales. Eran, pues, en comparación con el latín y el griego, hablas muy pobres, sin imaginación y sin arte. Tan pronto como alguien empezó a escribir en estas lenguas rudas, muchos otros siguieron enriqueciéndolas y haciéndolas más expresivas. El medio más seguro y más a la mano para lograr esto fué recurrir a la lengua literaria que tenían a su alcance, e introducir palabras latinas. Este ensanchamiento de las lenguas europeas occidentales por importaciones del latín y del griego fué una de las actividades más importantes que prepararon el Renacimiento; y en gran parte fué labor realizada por los traductores.

El antepasado del idioma francés fué cierta variedad del latín coloquial. Ya en el siglo XII habían aparecido nuevas transfusiones de latín literario, que se hicieron más numerosas en el XIII. Hacia el siglo XIV hubo una tendencia deliberada a calcar palabras latinas para hacer más abundante el léxico francés. Los es-

critores de esta época nos explican a veces las razones que han tenido para seguir esta tendencia. Evidentemente se les imponía como una solución al problema de traducir de una lengua rica a otra pobre. Así, un traductor lorenés del Libro de los Reyes escribe:

> Como la lengua romance, y especialmente la de Lorena, es imperfecta..., no hay nadie, por buen letrado que sea, y por bien que hable la lengua vulgar, que pueda traducir el latín al romance...; por falta de palabras francesas hay que tomar muchas palabras latinas, de este modo: *iniquitas* = *iniquiteit, redemptio* = *redemption, misericordia* = *misericorde*... El latín suele tener muchas palabras que en romance no podemos expresar ni decir propiamente, imperfecta como es nuestra lengua; así se dice en latín: *eruc, eripe, libera me,* y para estas tres palabras decimos una sola palabra en romance: *delivre-moi*.[5]

Esta tendencia fué uno de los elementos de la cruzada cultural de Carlos V de Francia, en quien reconocemos un precursor del Renacimiento. Carlos se atrajo a los sabios, distribuyó entre ellos pingües prebendas y los alentó a traducir a los clásicos para su biblioteca. El más importante de sus protegidos fué Nicole Oresme (*ca* 1330-1381), a quien dió el obispado de Lisieux.[6] Cuidadoso y hábil traductor del latín al francés, él también se lamenta de la penuria de su lengua, y ofrece un interesante caso, sugerido por sus traducciones de Aristóteles:

> Ello se ve, entre otros ejemplos innumerables, en esta proposición tan común: *homo est animal.* Pues *homo* significa 'hombre' y 'mujer', y no hay palabra francesa que sea su equivalente, y *animal* significa 'toda cosa que tiene alma sensitiva y siente cuando la tocan', y no hay palabra francesa que signifique eso.[7]

Para remediar esta pobreza de lenguaje, Oresme y otros hom-

[5] Citado por F. Brunot en la *Histoire de la langue et de la littérature française* de L. Petit de Julleville, vol. II, p. 542.

[6] Este interesante personaje fué uno de los primeros traductores franceses dignos de consideración; puso en francés la *Ética* y la *Política* de Aristóteles en 1370-1371, basándose en las versiones latinas hechas hacia 1280 por Guillermo de Moerbeke y otros. Fué asimismo uno de los primeros que se ocuparon científicamente de la economía: comenzó su carrera con un tratado sobre la teoría de la moneda (*De origine, natura, jure, et mutationibus monetarum*). Fué él, a lo que parece, quien introdujo en el francés palabras como *poëte* y *poëme*, entre otras. Sobre su obra y la de sus coetáneos en Francia, véase G. Voigt, *Die Wiederbelebung des classischen Alterthums,* 2ª ed., vol. II, Berlín, 1881, pp. 341 *ss.*

[7] Citado por F. Brunot, *loc. cit.*, p. 542.

bres se pusieron a latinizar el francés, y aun a helenizarlo. El resultado pudo haber sido desastroso si no hubieran mediado dos factores: la estrecha relación natural entre el francés y el latín y el buen gusto del pueblo francés, lo mismo entonces que más tarde. En los comienzos de su vida de letras, Pantagruel se encuentra con un estudiante de gusto menos seguro, que explica cómo él también hace esfuerzos por enriquecer la lengua:

> Señor Messire, mi genio no es apto... para excoriar la cutícula de nuestro vernáculo gálico, sino, viceversamente, gnavo ópera y por velas y remos me enito en locupletarlo con la latinícoma redundancia.[8]

Acto seguido, Pantagruel lo agarra del cuello y lo hace sufrir un escarmiento que no olvidaría en los días de su vida. Muchos préstamos latinos como ésos cayeron en desuso, por desafortunados o innecesarios, no bien se les había forjado; pero muchísimos otros llegaron a hacerse parte de la lengua y a enriquecerla positivamente.

Podemos distinguir varios canales diversos por los cuales penetró el latín (y el griego) en el francés a fines de la Edad Media. Éstos son canales típicos. Otras lenguas de la Europa occidental tomaron préstamos semejantes a través de esos mismos canales.

Se tomaron palabras del latín y del griego y se naturalizaron en francés. Estas palabras pueden dividirse en dos clases principales: sustantivos abstractos, con los adjetivos correspondientes, y palabras relacionadas con las técnicas y artes más elevadas de la civilización. En la primera categoría están algunas palabras que ahora parecen absolutamente naturales e indispensables, como las terminadas en *-tion (circulation, décoration, hésitation, position)*, las terminadas en *-ité (calamité, spécialité)*, las terminadas en *-ant, -ance, -ent, -ence*, como *absent, arrogant, évidence*, con muchas otras menos fáciles de agrupar, como *excès, commode, agile, illégal*, y verbos abstractos como *anticiper, assister, excéder, exclure, répliquer, séparer*. En la segunda categoría están palabras igualmente aceptadas en nuestros días: *acte, artiste, démocratie, facteur, médecin*. (Un hecho curioso de la historia de la lengua es que algunas de estas palabras desaparecieron después de su introducción y se reintrodujeron en el francés a principios

[8] Rabelais, *Pantagruel*, cap. VI. El mal francés del estudiante es latín irreprochable. Por ejemplo, su giro *par vèles et rames* es el *uelis remisque* de Cicerón ('a todo correr'). A esta misma especie de pedantería sucumbió como víctima nada menos que Milton: véase *infra*, pp. 252-256.

del siglo XVI; o, como *compact*, en el XVIII; y unas pocas, como *raréfaction*, en el siglo XIX.)

De ciertas palabras latinas ya aclimatadas se extrajeron algunos elementos verbales, los cuales se adaptaron a usos más amplios en el francés; los más frecuentes de estos elementos son el prefijo *in-* (por ejemplo en palabras como *incivil, inouï*) y las terminaciones *-ité* y *-ment* para formar sustantivos abstractos.

Buen número de palabras francesas ya existentes, que provenían originalmente del latín pero que se habían desviado bastante de su raíz, fueron retocadas para conformarlas más exactamente a su etimología. Por ejemplo, *oscur* fué restaurado como *obscur, soutil* como *subtil*, porque viene del latín *subtilis; esmer* se corrigió en *estimer*. Algunas veces coexisten ambas formas: *conter* y *compter*.

También se introdujeron palabras griegas, aunque en proporción mucho más reducida. Por lo común parecen ser palabras que estaban ya latinizadas gracias a traducciones de los Padres de la Iglesia o de los filósofos griegos, por ejemplo *agonie, climat, fantaisie, poème, police, théorie, zone*. Al propio Nicole Oresme se debe la introducción de gran número de palabras importantes en el campo de la política y de la estética: *aristocratie, métaphore, sophiste*.

Finalmente, se infiltraron en el francés vocablos del bajo latín, palabras que no provenían de los autores clásicos, sino del latín ordinario de los tribunales y de la Iglesia: *décapiter, graduel, individu*.

La evolución artística del español[9] siguió cauces análogos a los del francés. El primer monumento literario del castellano, el *Cantar de mio Cid* (hacia 1140), ofrece ya, entre la robusta masa de vocabulario tradicional, algunos notorios latinismos, sobre todo eclesiásticos, como *laudar* (= 'alabar'), *vocación, voluntad, monumento* ('sepulcro'); y en el *Auto de los Reyes Magos* (fines del siglo XII), de tono tan popular, aparece una palabra tan culta como *retóricos:* este y muchos otros helenismos —*filosofía, teología, gramática, hipocresía, poesía* . . . — penetraron en el español a través del latín.[10]

[9] Esta descripción de la manera como las influencias latinas y griegas enriquecieron el idioma castellano se debe a mi traductor, Antonio Alatorre, a quien agradezco profundamente esta contribución a mi libro.

[10] También provienen del latín muchos otros grecismos que los romanos habían adoptado en diversas épocas: *púrpura, escuela, huérfano*, etc. Los helenismos más curiosos del castellano son los que penetraron a través del árabe, como *adarme* y *alambique*.

En el siglo XIII, los poetas del mester de clerecía, apegados a los textos religiosos o profanos que traducían, latinizaron copiosamente el idioma, y muchas de sus innovaciones se hicieron muy pronto moneda corriente. En sus poemas se encuentran sustantivos como *exilio, leticia, condición, unción, ídolo, prólogo,* verbos como *versificar* y *lapidar,* y por primera vez el superlativo en *-ísimo (dulcíssimo* en Gonzalo de Berceo). A fines de este mismo siglo, los letrados de la corte de Alfonso el Sabio que compilaron bajo su dirección la *General estoria* y otras obras, trasvasaron de los originales latinos al español muchos nuevos cultismos, como *teatro, dictadura, tirano,* y tecnicismos como *septentrión, equinoccial, diversificar.*

Después de un siglo de reposo y aclimatación, los poetas del Prerrenacimiento, sobre todo el Marqués de Santillana y Juan de Mena,[11] enriquecieron el castellano con nuevas transfusiones del latín; quisieron remediar en esa forma la escasez de palabras que ellos y sus coetáneos de las cortes de Juan II de Castilla y Alfonso V de Aragón sentían en "la humilde y baxa lengua del romance". En una sola copla de Santillana se encuentran los verbos *exhortar, disolver, colegir* y *describir,* y en una sola copla de Mena los adjetivos *obtuso, fuscado, rubicundo, ígneo* y *turbulento.* Y en la *Celestina,* maravilloso coronamiento de esta etapa de la literatura española, se encuentra el más sabroso lenguaje castizo al lado de sonoros latinismos, como *fluctuoso, sulfúreo, inmérito, diminuto.* Pero este aluvión latinista, como dice un sabio filólogo,[12] "rebasaba las posibilidades de absorción del idioma; muchos neologismos no consiguieron sedimentarse y fueron olvidados pronto, como sucedió con *geno* [= latín *genus,* 'género'], *ultriz* ('vengadora'), *sciente* ('sabio'), *fruir* ('gozar') y otros semejantes."

En 1492, pocos meses antes del descubrimiento de América, Antonio de Nebrija hablaba proféticamente de los destinos imperiales del castellano. La lengua, decía, estaba ya "tanto en la cumbre, que más se puede temer el descendimiento que esperar la subida". Para él, y para otros muchos, el castellano podía ya rivalizar con el latín.[13] Fué una época de equilibrio. Juan de

[11] Sobre las innovaciones lingüísticas de Mena, véase María Rosa Lida de Malkiel, *Juan de Mena, poeta del Prerrenacimiento español,* México, 1950 (Publicaciones de la *Nueva Revista de Filología Hispánica),* pp. 157-322.

[12] Rafael Lapesa, *Historia de la lengua española,* 2ª ed., Madrid, 1950, pp. 180-181.

[13] Un aspecto curioso de la exaltación nacionalista que del campo político se reflejó en el lingüístico "consistió en subrayar la semejanza entre el romance materno y el latín: aquél sería más ilustre cuanto más cercano a la

Valdés, cuyo *Diálogo de la lengua* refleja el modo de hablar de los hombres de la corte, es enemigo de más latinizaciones, pero aboga por la adopción definitiva de ciertos cultismos ya "medio usados", entre ellos los helenismos *paradoja, tiranizar, idiota, ortografía*.

La lucha entre las formas "romanceadas" y las formas estrictamente cultas presenta en España aspectos muy interesantes. Cuando Juan de Valdés dice a los interlocutores de su *Diálogo* que prefiere decir *vanidad* y *abundar* en vez de *vanedad* y *abondar*, nos habla de una pugna que había en su época y que continuaría durante mucho tiempo. En el siglo XV se habían difundido muchas formas extrañas, entre cultas y vulgares, originadas por una pronunciación descuidada: *estoria, entinción, difirencia, rebto* (='recto'), etc. En el XVI, Santa Teresa[14] tipifica los vulgarismos que ya estaban desapareciendo: *teulogía, iproquesía, intrevalo*... Aunque el genio de la lengua castellana tiende a simplificar los grupos de consonantes, y decimos, por ejemplo, *punto* y *suntuoso* en vez de *puncto* y *sumptuoso*, el afán culto y la confrontación con el latín acabó casi siempre por imponer (de manera definitiva en el siglo XVIII) la forma más parecida a la latina, y así *nocturno, concepto, ignorar, solemne,* predominaron sobre *noturno, conceto, inorar, solene,* y *lección* y *perfección* sobre *lición* y *perfición*. En ocasiones subsisten las dos formas, la vulgar y la culta, que tienen a veces acepción muy parecida (como *entero* e *integro, raudo* y *rápido, limpio* y *límpido*) y a veces contenido semántico diverso (como *plática* y *práctica, lastimar* y *blasfemar, colgar* y *colocar*).

La última gran etapa de enriquecimiento culto de la lengua está representada sobre todo por dos grandes poetas: Fernando de Herrera y Luis de Góngora y Argote. Herrera se creó una lengua poética impregnada de latín; introdujo palabras como *hórrido, aura, pluvia,* y preparó el camino a Góngora. Éste tenía ya hechos no pocos de sus latinismos y grecismos *(canoro, frustrar,*

---

lengua de Cicerón. Ya en 1498, Garcilaso de la Vega, padre del insigne poeta, había pronunciado en Roma, siendo embajador de los Reyes Católicos, un discurso que pretendía ser a la vez latino y castellano. Igual intento emprendió Fernán Pérez de Oliva..., y todavía en el siglo XVII surgen composiciones hispano-latinas." R. Lapesa, *op. cit.*, p. 201, donde remite a dos artículos de E. Buceta sobre este particular: "La tendencia a identificar el español con el latín" (en *Homenaje a Menéndez Pidal,* Madrid, 1925, vol. I, pp. 85-108) y "De algunas composiciones hispano-latinas en el siglo XVII" (en la *Revista de Filología Española,* vol. XIX, 1932, pp. 388-414).

[14] Cf. Ramón Menéndez Pidal, "La lengua de Santa Teresa", en su libro *La lengua de Cristóbal Colón,* Buenos Aires y México, 1942.

áspid, palestra), pero aclimató muchos otros *(náutico, intonso, progenie . . .).* Góngora llevó a la cumbre la tendencia aristocrática de Herrera. Sus innovaciones fueron objeto de reñidas polémicas, pero casi todas sobrevivieron.[15] Los excesos de los poetas cultos quedaron refrenados por la tendencia casticista, siempre vigorosa, y cayeron muy pronto en el olvido los inútiles y pedantes cultismos introducidos por los malos gongorinos, contra los cuales decía Quevedo:

> Estaba un poeta en un corrillo leyendo una canción cultísima, tan atestada de latines y tapida de jerigonzas . . . , que el auditorio pudiera comulgar de puro en ayunas que estaba . . . ; y a la escuridad de la obra (que era tanta que no se veía la mano) acudieron lechuzas y murciélagos.[16]

El inglés no había comenzado su vida ajeno por completo a la influencia griega y romana. En lo más remoto de la Edad Oscura tomó del latín y del griego palabras para designar actividades que no eran connaturales a quienes lo hablaban —términos religiosos, sociales, políticos—, y hasta adoptó nombres de comidas y bebidas extranjeras. Las palabras *church* y *kirk* vienen del griego; lo mismo *bishop, monk, priest* y (a no ser que venga del latín) *wine.* Muchos vocablos latinos entraron indirectamente en la Conquista, por mediación del normando-francés. Después, cuando la Edad Media estaba ya a las puertas del Renacimiento, el inglés comenzó a enriquecerse de la misma manera que el francés, y por las mismas razones, y en muy gran medida bajo su influencia. Chaucer fue la figura principal en este proceso.

Chaucer poseía algunos conocimientos de latín, y sabía el francés casi tan bien como el inglés. No podríamos determinar ahora si las palabras latinas que se naturalizaron en el inglés durante este período se tomaron directamente del latín o si vinieron más bien del intermediario vecino, el francés. Pero en su mayor parte, a juzgar por su configuración, parecen haberse importado por conducto de Francia: por ejemplo los sustantivos abstractos en *-ance* y *-ence,* como *ignorance* y *absence,* en los cuales las duras desinencias latinas *-antia* y *-entia* habían sido suavizadas por el francés. Algunas palabras llegaron por las dos vías. Jespersen cita la palabra grecolatina *machine,* que, como lo demuestra su pronunciación de la *ch,* vino a través del francés.

[15] Véase Dámaso Alonso, *La lengua poética de Góngora,* 1ª parte, Madrid, 1935 (Anejo XX de la *Revista de Filología Española).*

[16] Quevedo, *La hora de todos y la fortuna con seso,* sección IX.

mientras que su pariente *machination* (que se pronuncia *-ki-*) entró directamente del latín. (Otro pariente, *mechanical,* vino de la misma raíz griega directamente al inglés por conducto del bajo latín.) Una pareja semejante es la de *example* y *exemplary.*

Las palabras latinas y griegas aclimatadas en el inglés por Chaucer, y por sus contemporáneos y seguidores, fueron (como los préstamos análogos hechos por el francés) principalmente sustantivos y adjetivos abstractos o palabras relativas a la cultura y a la técnica. Entre ellas se cuentan palabras abstractas o semiabstractas como *absolute, convenient, manifest, mortal, position, sensible,* todas las cuales, como se ha observado, se encuentran por primera vez en la traducción de Boecio por Chaucer,[17] libro que se ha llamado "el fundamento de la prosa filosófica inglesa".[18] Y Chaucer introdujo palabras cultas como *astrologer, distil, erratic, longitude, native, occidental, orator.* Muchos otros centenares de palabras que se emplean en el inglés cotidiano penetraron en su tiempo: palabras tan sencillas como *solid,* tan útiles como *poetry,* tan necesarias como *existence.* Nunca se insistirá lo bastante en la importancia del crecimiento experimentado por el inglés a fines de la Edad Media: comenzó así a transformarse en una de las grandes lenguas de cultura del mundo.

De modo semejante se introdujeron elementos verbales latinos como *-tion* e *in-,* que sirvieron para formar muchas voces nuevas. Y, como en el francés y en el castellano, se corrigió en inglés la ortografía de las palabras de origen latino. Por ejemplo, *dette* se cambió en *debt;* pero la *b* del original latino *debitum* no pudo imponerse en la pronunciación, y se sigue pronunciando *det,* tal como se decía en el inglés medio, cuando se tomó esa palabra del normando-francés. Esta misma *b* la pusieron los ingleses en la palabra *doute* para hacerla *doubt,* como el latín *dubitatio:* pero la pronunciación sigue siendo *dout* en inglés y *dut* en escocés. Los franceses llaman todavía *avril* al cuarto mes del año; en Inglaterra era *Avril* o *Averil* en los años que siguieron a la Conquista, pero hacia el tiempo de Chaucer se hizo *Aprille.*

Spenser llamó a Chaucer una "fuente de inglés impoluto". Esto es casi tan falso como la descripción que hace Milton de Shakespeare: un rústico tocando su zampoña. Hubo muchos otros escritores ingleses en la Edad Media que pensaban y hablaban un inglés puro, juzgado por las normas de esa época. Algunos

[17] En este particular se detiene B. L. Jefferson, *Chaucer and the "Consolation of Philosophy" of Boethius,* Princeton, 1917.

[18] Palabras de W. J. Sedgefield en el prefacio a su traducción del *Boecio* de Alfredo, Oxford, 1900.

lo escribían bien. Pero ninguno de ellos hizo gran cosa por la lengua o por su literatura. La importancia de Chaucer consiste en haber sido no sólo una fuente de inglés puro, sino un canal a través del cual pasaron al inglés la rica corriente del latín y una corriente hermana de griego.

El francés, el español y el inglés fueron las lenguas que ganaron más señaladamente en fuerza y flexibilidad gracias a la naturalización de palabras latinas y griegas a fines de la Edad Media y principios del Renacimiento. En cambio, el alemán, el polaco, el magiar y otras lenguas del Norte y del Oriente de Europa siguieron viviendo sin ser tocadas virtualmente por el movimiento que tan poderoso fué en el Occidente. Tenían, por supuesto, poetas y prosistas que escribían en la lengua del país: y tenían muchos autores cuyo instrumento era principal o exclusivamente el latín, la lengua internacional de cultura. El punto esencial en que las naciones orientales y nórdicas diferían de las occidentales es éste: hubo en ellas pocos escritores de talento —si es que hubo alguno— que tendieran un puente entre sus culturas nacionales y la cultura de Grecia y Roma; y hubo en ellos poquísimos traductores. Sus escritores eran, o totalmente alemanes (o polacos o magiares), o bien totalmente latinos. Pero en el Occidente muchos hombres como Chaucer y John Gower en Inglaterra, como el Marqués de Santillana y Juan de Mena en España, escribieron en su propia lengua y al mismo tiempo la enriquecieron mediante transfusiones de palabras, esquemas verbales y recursos estilísticos tomados de la literatura griega y latina; tradujeron del latín a su propia habla; sirvieron de canales vivos a través de los cuales las dos culturas pudieron entremezclarse activamente, de modo que la más vieja refrescó y robusteció a la más joven.

Este movimiento, cuyos rasgos se han esbozado brevemente, se hizo todavía más vigoroso cuando la Europa occidental se lanzó al pleno Renacimiento. La cultura vino a quedar distribuída más ampliamente, en lo geográfico y en lo social. Se estudiaron más cuidadosamente libros más difíciles, más adultos. Continuaron y se multiplicaron las importaciones de palabras latinas y griegas a los idiomas europeos occidentales. Ese continuo flujo de rica energía, una vez que la aplicación, más tardía, de selectas normas estilísticas grecorromanas lo hubo estabilizado y depurado, transformó a los dialectos de la Edad Oscura, rudos, fuertes y toscos, en las lenguas de la Europa occidental y de la América modernas.

La traducción tiene otra función, igualmente valiosa, pero que salta menos a la vista. Enriquece el estilo de la lengua del traductor. Esto se debe a que todo libro ilustre arrastra casi siempre consigo, cuando se le traduce, muchos esquemas estilísticos que la lengua del traductor no posee. Puede, por ejemplo, estar escrito en una forma que no se conoce en la nueva lengua. Al traducir el libro, esa forma quedará aclimatada. Si es una obra poética, puede ocurrir que su metro no exista en la nueva lengua, y en ese caso habrá que copiarlo, o si no habrá que inventar un metro que produzca de modo satisfactorio sus efectos. Casi seguramente habrá en ella imágenes llenas de novedad, que podrán trasladarse llevando consigo todo el encanto de lo nuevo. Y a menudo habrá en esa obra poética recursos verbales interesantes y frescos, desarrollados hasta su perfección, producidos por años o generaciones de experimentos y de evolución, los cuales pueden copiarse o adaptarse en la lengua recipiente. Gracias a la traducción, si es buena, esos esquemas se ofrecen entonces a la imitación de los escritores originales, y rápidamente se transforman en recursos perfectamente aclimatados.

Así entraron en el inglés, como en otras lenguas modernas, muchas imágenes hebreas, gracias a la traducción de la Biblia.

El verso blanco fué inventado por los poetas italianos del Renacimiento para expresar el efecto del flujo continuo y el amplio aliento del hexámetro y del trímetro yámbico latinos.

Copiando simplemente sus originales, los diversos traductores introdujeron en la mayor parte de las lenguas modernas figuras estilísticas grecolatinas, como el clímax, la antítesis, el apóstrofe, etc., que son ahora un aspecto corriente del estilo moderno, pero que casi no existían en ninguna lengua europea antes de que se hicieran conocidos gracias a las traducciones. Una figura que se ha hecho sumamente popular es el tricolon. El tricolon fué elaborado por los retóricos griegos tardíos, y utilizado abundantemente en la prosa y en la poesía latinas, sobre todo por Cicerón. Consiste en una disposición de palabras o frases en grupo de tres. Las tres cosas tienen relación entre sí, y casi siempre expresan diversos aspectos de un mismo pensamiento. Están equilibradas en peso e importancia. El tricolon suele acabar con un ligero clímax en su tercer miembro. En el Discurso de Gettysburg de Lincoln aparecen varios ejemplos de este recurso estilístico:

> No podemos dedicar — no podemos consagrar — no podemos santificar este trozo de tierra ...
>
> Gobierno del pueblo, por el pueblo, para el pueblo.

Lincoln nunca llegó a leer los discursos de Cicerón; pero había aprendido este recurso, que no era connatural de la lengua inglesa, estudiando la prosa de autores barrocos como Gibbon, que estaban empapados en las cadencias del latín ciceroniano y las reprodujeron hábilmente en inglés. Ahora, por supuesto, se usa constantemente el tricolon en la oratoria inglesa. El tricolon es particularmente útil porque al mismo tiempo parece natural y memorable. Otro gran presidente, no menos gran orador que Lincoln, acuñó una frase inmortal sobre ese mismo modelo cuando habló de "la tercera parte de una nación, mal alojada, mal vestida, mal alimentada". Y sin embargo, con todo lo natural que ahora parece, este esquema fué un invento grecorromano, exactamente como el motor de combustión interna fué un invento moderno de la Europa occidental; y de esa misma manera lo utilizan en los tiempos modernos millones de personas que no conocen su origen.

Y aun aparte de esto, es importante que haya habido buenos traductores de buenos libros porque, a causa de su vigor e intensidad, estimularon aun a artistas que querían escribir sobre otros asuntos o en moldes diferentes. Ésta fué una de las más nobles funciones de la traducción durante el Renacimiento. Si a los grandes pensamientos se les da la posibilidad de comunicarse —a través de cualesquiera dificultades y distancias—, producirán siempre grandes pensamientos. Esto justifica todas las traducciones, aun las malas. Ésta fué la norma que guió a los traductores renacentistas.

El Renacimiento fué la gran época de la traducción. Casi con la misma rapidez con que se iban descubriendo los autores clásicos ignorados, ellos y sus hermanos mejor conocidos se iban revelando a los lectores de la Europa occidental gracias a la traducción en lenguas modernas. Los dos principales factores de este fenómeno fueron el conocimiento cada vez mayor de la Antigüedad clásica y el interés por ella, y la invención de la imprenta, que amplió la distribución de la cultura haciendo más fácil la educación fuera de las aulas.

Los países de la Europa occidental difieren en cuanto a la cantidad y en cuanto al valor de las traducciones que hicieron. El orden es, a grandes rasgos, como sigue: primero Francia; luego España, Inglaterra y Alemania; en seguida Italia; y por último el resto de Europa. Muchos italianos de talento, en vez de traducir libros latinos a su lengua, prefirieron escribir obras originales en latín o en italiano, o traducir del griego al latín. Las

traducciones francesas fueron numerosas y espléndidas. Los traductores españoles procedieron a veces con gran erudición, y a veces con notable libertad y desenfado. Los traductores ingleses tenían vigor, pero en realidad no fueron eruditos: tradujeron a veces libros griegos de versiones latinas, y a veces libros latinos de versiones francesas. Y había en ellos una despreocupación increíble, el reverso de la pedantería, algo que nos recuerda a Shakespeare, el autor que "nunca tachó un verso" y que nunca quiso ver sus obras teatrales en letras de molde. Por ejemplo, George Chapman *hizo alarde* de haber terminado los doce últimos libros de la *Ilíada* en menos de cuatro meses. En Alemania, la penetración de las fuerzas de la cultura clásica durante el Renacimiento fué mucho más somera. Se escribió muchísimo en latín; se hicieron varias adaptaciones de comedias romanas; se realizaron aquí y allá algunos intentos de hacer accesibles los conocimientos clásicos por medio de traducciones; pero, en el campo de la literatura, no hubo una verdadera síntesis fecunda del espíritu nacional alemán con el arte y el pensamiento de Grecia y Roma. Durante años y años, hasta el de 1691, se imprimieron más libros latinos que libros alemanes.[19] Pocas de las traducciones alemanas tenían algún valor literario, y ninguna de ellas estimuló la creación de obras de arte independientes. El grupito de hombres que sabían griego, como Reuchlin, vivía bastante aislado del resto, si bien ellos y otros de la Alemania meridional y occidental estaban inspirados por su contacto con Italia. El Norte y el Oriente seguían sumidos en las tinieblas medievales.[20]

[19] Véase O. Immisch, *Das Nachleben der Antike*, Leipzig, 1919 (*Das Erbe der Alten*, nueva serie, vol. I), p. 26.

[20] Véanse detalles sobre todo este tema en L. S. Thompson, "German translations of the classics between 1450 and 1550", en *Journal of English and Germanic Philology*, vol. XLII, 1943, pp. 343-363. Observa Thompson que la mayor parte de las traducciones publicadas en alemán fueron obra de hombres de segunda categoría, como Hieronymus Boner, que no sabía griego. K. Goedeke, *Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung*, 2ª ed., Dresde, 1884-1886, vol. II, p. 317, está de acuerdo en ello, pero pone de relieve la valiosa influencia que tuvieron las traducciones alemanas de los historiadores griegos y romanos realizadas durante el Renacimiento, las cuales hicieron que Alemania se acercara más a las tradiciones de la Europa occidental. Sobre las limitaciones del humanismo español hay un valioso artículo de O. H. Green, "A critical survey of scholarship in the field of Spanish Renaissance literature 1914-1944", en *Studies in Philology*, vol. XLIV, 1947, pp. 228-264; el profesor Green observa que la fuerza principal de las nuevas inquietudes intelectuales se encauzó en España hacia la religión, más bien que hacia la erudición o la literatura. Pero A. F. G. Bell,

Podemos ahora dar una ojeada a las traducciones renacentistas de las principales obras de la literatura grecorromana a las lenguas modernas. Sólo atenderemos a las versiones más antiguas, y a las más importantes. (Las traducciones del griego al latín, aunque fueron también inestimables conductos para la transmisión de la influencia clásica, no caen dentro del marco de este libro, y sólo en casos excepcionales hablaremos de ellas. Lo mismo hay que decir de las traducciones fragmentarias o inéditas, que tuvieron menos influencia sobre el desenvolvimiento general de la literatura.)

ÉPICA

La *Iliada* de HOMERO fué traducida parcialmente al castellano (de una versión latina de Pier Candido Decembri), para el Marqués de Santillana, hacia 1445.[21] Pero este primitivo romanceamiento se asemeja más a las paráfrasis de los tiempos medievales que a las traducciones de nuestros días: otro tanto hay que decir de la versión francesa de la *Iliada* (basada en la latina de Lorenzo Valla, con adiciones tomadas de "Dares" y "Dictis") que hizo Jean Samxon en 1530. Simon Schaidenreisser, que se sirvió también de versiones latinas, puso la *Odisea* en prosa alemana en 1537. Gonzalo Pérez publicó su traducción de los trece primeros libros de la *Odisea* (llamada por él *Ulixea)* en 1550, y la traducción completa en 1556. Los primeros intentos serios de traslados modernos en verso fueron obra de los franceses Hugues Salel, con su versión de los once primeros libros de la *Iliada,* hecha en 1545, y Jacques Peletier du Mans, que tradujo los dos primeros de la *Odisea* en 1547. Amadis Jamyn completó la versión de Salel en 1577. En Inglaterra, Arthur Hall (que no sabía griego) tradujo la versión de Salel en 1581; pero su obra quedó eclip-

El Renacimiento español, trad. E. J. Martínez, Zaragoza, 1944, pinta un cuadro más generoso.

[21] El traductor es seguramente don Pedro de Mendoza, hijo del Marqués y futuro Gran Cardenal de España; los cantos traducidos de la *Iliada* son los cuatro primeros y el décimo: véase K. Vollmöller, "Eine unbekannte altspanische Übersetzung der Ilias", en *Studien zur Litteraturgeschichte Michael Bernays gewidmet,* Hamburgo, 1893, pp. 233-249, y Mario Schiff, *La bibliothèque du Marquis de Santillane,* París, 1905 *(Bibliothèque de l'École des Hautes Études,* fascíc. CLIII), pp. 1-7. Ya existía entonces la célebre traducción de "Omero" por Juan de Mena (impresa por primera vez en 1519), pero ésta no es versión de la *Iliada,* sino de la *Ilias Latina,* resumen hecho en el siglo I de nuestra era, quizá por Silio Itálico. Véase Alfred Morel-Fatio, "Les deux *Omero* castillans", en *Romania,* vol. XXV, 1896, pp. 111-129.

sada casi inmediatamente por la versión íntegra que hizo del griego George Chapman; éste publicó en verso inglés la *Ilíada* en 1611, la *Odisea* en 1614 y los *Himnos* en 1616. (Había publicado en 1598 una traducción preliminar de los libros I-II y VII-XI de la *Ilíada*.) Esta versión, que Keats llama con razón "elocuente y audaz", fué la primera traducción completa en verso que se hizo en cualquier lengua moderna. Sabemos de traducciones italianas de la *Odisea* en octavas reales por Lodovico Dolce (1573), y en verso suelto, junto con los siete primeros libros de la *Ilíada*, por Girolamo Bacelli (1581-1582); pero estas versiones produjeron poca impresión. En Alemania, apareció en 1610 un traslado en verso de la *Ilíada* por Johann Spreng, de Augsburgo.

Hubo una traducción en prosa de la *Eneida* de VIRGILIO en gaélico antes de 1400: es la *Imtheachta Æniâsa*, en el Libro de Ballymote.[22] Durante el siglo XV habían empezado a aparecer paráfrasis en prosa, en francés por Guillaume Leroy, en español por don Enrique de Villena. Después, hacia 1500, apareció la primera traducción regular en verso, una versión ingenua, pero fiel, en pareados de diez sílabas, hecha por el hábil traductor francés Octovien de Saint-Gelais.[23] Pocos años después, en 1515, Thomas Murner publicó una versión alemana de "los trece libros de la *Eneida*". En Escocia, el vigoroso obispo Gawain Douglas había llevado a cabo una fuerte, tosca y vívida traducción, escrita en pareados heroicos (1513). Los trastornos políticos impidieron que esta obra produjera alguna impresión en su tiempo, y permaneció inédita hasta 1553; pero cuatro años después de impresa, en 1557, se publicó una versión inglesa de los libros II y IV de la *Eneida* por Henry Howard, Conde de Surrey (muerto en 1547), en la cual se copian casi palabra por palabra muchos pasajes de Douglas.[24] (En la versión del Conde de Surrey

[22] La *Imtheachta Æniâsa* fué editada por el Rev. G. Calder, Londres, 1907. Véase E. Nitchie, *Vergil and the English poets*, Nueva York, 1919, p. 80, nota 8.

[23] Sobre su corta vida y su obra de traductor, véase H. J. Molinier, *Octovien de Saint-Gelays*, Rodez, 1910. Su traducción de la *Eneida* se describe y estudia en A. Hulubei, "Virgile en France au XVIe siècle", en la *Revue du Seizième Siècle*, vol. XVIII, 1931, pp. 1-77, que la fecha en 1509.

[24] Hay un buen estudio sobre la obra de Douglas en el libro de L. M. Watt, *Douglas's Aeneid*, Cambridge, 1920. Cuán lentamente y con cuántos trabajos llegó a alcanzar su merecida reputación poética, lo ha mostrado J. A. W. Bennett, "The early fame of Gavin Douglas's *Eneados*", en *Modern Language Notes*, vol. LXI, 1946, pp. 83-88. Es importante notar que Douglas atacó encarnizadamente a Caxton por haber perpetuado las falsas tradiciones elaboradas por "Dares"; con este gesto demostró, a pesar de las cru-

es donde se empleó por vez primera en inglés el verso blanco, probablemente por imitación del *verso sciolto* recientemente adoptado por los poetas y traductores italianos.) La traducción española de Gregorio Hernández de Velasco (en octavas reales para los discursos y verso suelto para la narración), publicada en 1555, gozó durante mucho tiempo de merecida reputación. Mientras tanto, había habido algunas versiones de partes del poema de Virgilio en Francia, sobre todo la de los libros IV y VI que hizo Du Bellay en 1552 y 1561 respectivamente; y por último, después de trece años de labor, Louis Desmasures publicó una afortunada traducción de toda la *Eneida* en 1560. En 1582 apareció una traducción en versos alejandrinos de todas las obras de Virgilio, empresa llevada a término por dos caballeros normandos, los hermanos Antoine y Robert le Chevalier d'Agneaux. Una traducción inglesa de la *Eneida* empezada por Thomas Phaer (libros I-VII, 1558) fué completada por Thomas Twyne en 1573, pero es malísima. Cristóbal de Mesa, amigo de Tasso, puso la *Eneida* en castellano, y el industrioso Johann Spreng (muerto en 1601) hizo la primera traducción en verso alemán. La versión italiana de Annibale Caro, impresa en 1581, gozó de celebridad durante muchos años. Célebre asimismo es la versión inglesa en hexámetros de los cuatro primeros libros de la *Eneida* por Richard Stanyhurst (1582), a cuyo favor militan poderosas razones de ser la peor traducción que se haya publicado... y eso que la competencia en este terreno es muy reñida. Baste citar la indignada exclamación de Dido al verse abandonada:

Shall a stranger give me the slampan?

De LUCANO se conservan dos viejas traducciones castellanas: la contenida en la quinta parte de la *General estoria* de Alfonso el Sabio y la que en el siglo XV se ejecutó para el Marqués de Santillana. En el siglo XIV se hizo una versión francesa para el rey Carlos V. En 1541 publicó Martín Laso de Oropesa en Lisboa una nueva versión en prosa española del "poeta de Córdoba", la cual queda en realidad dentro de la tradición medieval, pues considera al poeta como historiador.[25] En Inglaterra, Christopher Marlowe publicó una traducción yuxtalinear del libro I (fechada en 1600, pero registrada en el Stationers' Hall desde 1593). Sir Arthur Gorges hizo una versión completa en 1614, a la cual siguió

dezas de su traducción, estar completamente vinculado con la ideología del Renacimiento.

[25] Sobre Lucano como historiador véase *supra*, pp. 95-96, nota 32.

otra más afortunada de Thomas May, que fué secretario y cronista del Parlamento Largo, en 1626. La boga de la poesía barroca en España fué fomentada contra su voluntad por Juan de Jáuregui y Aguilar, quien escribió una traducción de Lucano en la cual reproducía tan vívidamente los conceptos y deformaciones del poeta, que dió autoridad a las afectaciones de Góngora y de su escuela.[26]

Ya hemos mencionado algunas versiones de las *Metamorfosis* de Ovidio al hablar de los *romans* medievales.[27] Una paráfrasis española de gran parte del poema está incorporada en la *General estoria* de Alfonso el Sabio. En 1494 se publicó la traducción catalana de Francisco Alegre; la castellana de Jorge de Bustamante, hecha a fines del siglo xv, se imprimió muchas veces en los siglos xvi y xvii, y la siguieron varias otras versiones, totales o parciales; la versión poética completa mejor lograda es sin duda la de Pedro Sánchez de Viana (1589). Un amigo de Petrarca, Pierre Bersuire o Berçoir (muerto en 1362), escribió una paráfrasis francesa que se mantuvo en pie durante mucho tiempo (hasta fué traducida al inglés por William Caxton en 1480). Clément Marot vertió los libros I y II en 1532; en este mismo año salió a la luz una versión en prosa, intitulada *Le grand Olympe des histoires poétiques;* y en 1557 apareció la traducción completa de François Habert. Hieronymus Boner publicó una traducción alemana en 1534; la vieja paráfrasis en antiguo alemán, hecha por Albrecht von Halberstadt en 1210, reapareció en forma modernizada en 1545, para quedar sustituída en 1564 por la traducción en verso de Spreng. En inglés, Arthur Golding dió a este poema una versión ruda pero fluída (1567), que Shakespeare conoció y utilizó, añadiéndole las gracias de su propia fantasía.[28]

Historia

Heródoto pasó del griego al latín, por obra de Lorenzo Valla, entre 1452 y 1457. Se dice que el propio Rabelais tradujo el libro I cuando era monje, pero su labor está perdida, y él no alude nunca a ella. Matteo Maria Boiardo (1434-1494) publicó una tra-

[26] Sobre este particular véase C. Schlayer, *Spuren Lukans in der spanischen Dichtung*, Heidelberg, 1927, pp. 68 *ss.* Es éste un ejemplo curioso del poder de la influencia clásica, pues aunque Jáuregui prefería de suyo la transparente dulzura del *Aminta* de Tasso (poema del cual hizo una bellísima traducción), le dominó, mal de su grado, la ardiente intensidad del estilo de Lucano.

[27] Véase *supra*, p. 105, nota 50, y p. 107.

[28] Véase *infra*, pp. 322-327.

ducción italiana, y Pierre Saliat una traducción francesa en 1556. Los libros I y II fueron publicados en inglés por "B. R." en 1584. Hay una traducción alemana por Boner (1535), basada en la traducción latina.

También de Tucídides hubo una célebre traducción latina debida a Lorenzo Valla (1483), la cual fué la base de muchas de las versiones a las lenguas modernas: la francesa de Claude de Seyssel, obispo de Marsella (hacia 1512), la alemana de Boner (1533) y la italiana de Francesco de Soldo Strozzi (1545). Thomas Nichols tradujo al inglés la versión francesa de Seyssel en 1550. Diego Gracián de Alderete hizo su traducción española directamente del griego en 1564.

La *Anábasis* de Jenofonte fué trasladada al francés por Seyssel en 1504; al alemán por Boner en 1540; al italiano por Lodovico Domenichi en 1548; al español por Diego Gracián en 1552; y al inglés por John Bingham en 1623.

Las *Vidas paralelas* de Plutarco fueron vertidas al español por Juan Fernández de Heredia (*ca* 1310-1396), gran maestre de la orden de San Juan de Jerusalén, notable erudito y conocedor del mundo; se sirvió para su tarea de la versión en griego moderno de Demetrio Talodique. Entre las traducciones españolas posteriores, hay que mencionar la completa de Alonso de Palencia (1491) y las parciales de Francisco de Enzinas (1551) y Diego Gracián de Alderete. Battista Jaconello tradujo veintiséis vidas al italiano en 1482; Hieronymus Boner publicó ocho en alemán en 1534 y el resto en 1541. En francés, cuatro fueron traducidas en 1530 por Lazare de Baïf, ocho por George de Selve, obispo de Lavaur (muerto en 1542) y otras por Arnault Chandon, que siguió la traducción de Selve, y al cual iba a superar un hombre más ilustre. En 1559 el gran traductor francés Jacques Amyot, que subió desde su cargo de catedrático en Bourges hasta la sede episcopal de Auxerre, publicó su magnífica versión completa de las *Vidas*. Montaigne dijo de este libro que había sido una de las dos principales influencias que moldearon su pensamiento: la versión de Amyot mantuvo su puesto en la literatura francesa durante varios siglos.[29] Thomas North las tradujo al inglés en 1579, y esta versión llegó a ser una influencia igualmente decisiva sobre William Shakespeare.[30]

Los *Comentarios* de César fueron traducidos al francés para

[29] Véase el homenaje que le rinde Montaigne en sus *Essais,* II, x. Otras referencias a la enorme influencia de Plutarco sobre el pensamiento francés se encontrarán *infra,* pp. 298 y 302, y vol. II, pp. 155-158 y 167.

[30] Véanse los detalles *infra,* pp. 332-338.

Carlos V en el siglo XIV. La versión española impresa más antigua es la de Diego López de Toledo (1498). La *Guerra de las Galias* de César fué publicada en alemán por Martin Ringmann Philesius en 1507. William Rastell y John Brend sacaron a la luz versiones parciales inglesas en 1530 y 1564 respectivamente, y Golding publicó una versión completa en 1565.

SALUSTIO (junto con Suetonio) se había traducido también para Carlos V de Francia. A mediados del siglo XV Vasco de Guzmán hizo, a ruegos de su primo Fernán Pérez de Guzmán, una traducción castellana; y, como los españoles consagraron siempre especial atención a la historia romana, pronto hubo una nueva traducción, por Francisco Vidal de Noya (1493). Dietrich von Plieningen y Jacob Vielfeld publicaron versiones alemanas en 1513 y 1530. Louis Meigret hizo una nueva traducción francesa a mediados del siglo XVI. En Inglaterra, Thomas Paynell tradujo el *Catilina* (1541), Alexander Barclay el *Yugurta* (1520-1523, reeditado en 1557), y Thomas Heywood ambos libros en 1608.

TITO LIVIO, en la medida en que se le conocía, atrajo a los traductores desde época muy temprana. Se dice que Boccaccio hizo una versión italiana de los libros que se conocían en su tiempo; y Pierre Bersuire, el amigo de Petrarca, publicó una traducción francesa que se mantuvo sin competidor hasta 1582; utilizando la de Bersuire, Pero López de Ayala, canciller mayor de Castilla (1332-1407), hizo una versión española que tuvo gran influencia. Fray Pedro de la Vega publicó una verbosa traducción en 1520; y en 1550 apareció la de Francisco de Enzinas. Ivo Wittig y Bernhard Schöfferlin vertieron en 1505 al alemán todos los libros que entonces se conocían, y Nikolaus Carbach reeditó esta versión en 1523, añadiendo una traducción de los libros recientemente descubiertos. La primera versión inglesa completa fué la que hizo el vigoroso y erudito Philemon Holland en 1600.

TÁCITO, autor difícil, fué trasladado al alemán por Micyllus en 1535. Hubo dos traductores franceses de los *Anales:* Étienne de la Planche (libros I-V, 1548) y Claude Fauchet (libros XI-XVI, 1582). En inglés, Sir Henry Savile tradujo el *Agrícola* y las *Historias* (1591) y Richard Grenewey la *Germania* y los *Anales* (1598). Se dice que el gran pedagogo Pedro Simón Abril puso a Tácito en español, pero su obra no fué impresa; la primera traducción castellana completa, realizada por Baltasar Álamos y Barrientos, se publicó en 1614.[31]

[31] [Sobre las traducciones españolas de Tácito véase Francisco Sanmartí Boncompte, *Tácito en España*, Barcelona, 1951.]

De hecho, la historia fué quizá el campo más importante de traducción durante el Renacimiento, lo cual pone de relieve un tipo de influencia clásica que a veces nos sentimos inclinados a dar por sabido: la perspectiva de los acontecimientos pasados, la experiencia política y la riqueza de relatos que atesoran los historiadores de la Antigüedad, aún inigualados.

Filosofía

A Platón se le tradujo menos de lo que merecía. Hubo, sin embargo, muchas traducciones latinas, la más importante de las cuales fué la versión completa que Marsilio Ficino realizó en 1482 para los Médicis. A mediados del siglo xv Pero Díaz de Toledo había traducido el *Fedón* y el apócrifo *Axíoco*. La primera traducción inglesa (anónima), publicada en 1592, fué la de este mismo *Axíoco*, hecha sobre la traducción francesa (1576) de Philippe de Mornay. En francés aparecieron varias otras traducciones de obras sueltas: el *Lisis* por Bonaventure des Périers en 1541, el *Critón* en 1547 por Pierre du Val, el *Ión* por Richard le Blanc en 1546, la *Apología de Sócrates* por François Hotman en 1549. Después, el ilustre humanista Loys Le Roy comenzó a publicar una valiosísima serie de traducciones de los diálogos más importantes: el *Timeo* (1551), el *Fedón* (1553), el *Banquete* (1559) y la *República* (impresa en 1600). Se cuenta que en 1546 Étienne Dolet fué condenado a la hoguera por haber publicado una versión del *Hiparco* y del *Axíoco* en que atribuía a Platón una falta de fe en la inmortalidad del alma.[32] De ser verdad, sería éste uno de los más ejemplares castigos por mala traducción de que se tenga noticia.

La *Política* de Aristóteles fué puesta en francés por Nicole Oresme (versión impresa en 1486) y en español por el Bachiller de la Torre (1493). Una versión muy importante durante el Renacimiento fué la latina que de esta misma obra y de varios tratados científicos hizo el español Juan Ginés de Sepúlveda (1531-1532). La *Política* fué traducida de nuevo al francés por Loys Le Roy en 1568, y al castellano por Pedro Simón Abril en 1584. La primera traducción italiana fué publicada por Antonio Bruccioli en 1547; "J. D." trasladó al inglés la versión de Le Roy en 1598.

[32] Esta historia se encontrará, con referencias, en E. J. Sandys, *A history of classical scholarship*, vol. II, Cambridge, 1908, p. 180.

La *Ética* de Aristóteles se había traducido también al francés en tiempo de Carlos V, y Le Roy volvió a traducirla en el siglo XVI. El príncipe Carlos de Viana hizo una versión española a fines del siglo XV. La traducción inglesa de John Wylkinson (1547) está calcada de una versión medieval italiana de tercera mano, hecha sobre la obra de Brunetto Latini.

Los *Tratados morales* de PLUTARCO fueron siempre muy leídos, a causa de su combinación de gracia, erudición y sabiduría universal. Se les tradujo a menudo por separado. Un ejemplo de esto es la versión inglesa, por Sir Thomas Elyot, del *De la educación* (hacia 1530). Sir Thomas Wyat se sirvió de la versión latina de Guillaume Budé para publicar una traducción del tratado *De la tranquilidad del ánimo* en 1528; el impresor Robert Wyer hizo un traslado inglés de la traducción latina, por Erasmo, del tratado *De la conservación de la salud*, hacia 1530, y Thomas Blundeville tradujo cuatro tratados entre 1558 y 1561. Versiones completas fueron publicadas en alemán, por Michael Herr y Heinrich von Eppendorf en 1535, y por Wilhelm Xylander (versión completada por Jonas Löchinger) en 1580, en español por Diego Gracián de Alderete en 1542, en francés por Jacques Amyot en 1572, otra de sus traducciones capitales, y en inglés por Philemon Holland en 1603.

Los dialoguitos de CICERÓN *De la amistad (Laelius)* y *De la vejez (Cato Maior)* fueron sumamente populares. Laurent Premierfait los trasladó al francés hacia 1405 y 1416 respectivamente. De mediados del siglo XV son las traducciones del *De la amistad* que poseía el Marqués de Santillana y del *De la vejez* que realizó Alfonso de Cartagena. El primero fué traducido al inglés antes de 1460 por John Tiptoft, conde de Worcester, versión que imprimió Caxton en 1481 junto con una traducción del diálogo *De la vejez*, hecha (probablemente por William Botoner) sobre la versión francesa de Premierfait. Los dos diálogos se incluyeron en una colección de traducciones intitulada *El Cicerón alemán* (donde estaban además las *Discusiones tusculanas*), obra de Johann, Freiherr zu Schwarzenberg (1534); Jean Colin volvió a traducirlos al francés en 1537-1539 y Francisco Támara al castellano en 1546; John Harington (padre del poeta de este mismo nombre) tradujo el diálogo *De la amistad* en 1550, sirviéndose de la versión francesa; Robert Whittington tradujo el *De la vejez* en 1535, y Thomas Newton tradujo los dos en 1577. El gran tratado de Cicerón *De los deberes* había sido vertido al alemán por un anónimo desde 1488, y en 1531 volvió a traducirlo Schwarzenberg; a las antiguas traducciones españolas de esa misma obra (una

de ellas por Cartagena) sucedió en 1546 la de Francisco Támara; en portugués hubo en el siglo XV una traducción realizada por el Infante don Pedro; Whittington hizo un pobre traslado inglés de dicha obra en 1540, y Nicolas Grimald una buena versión en 1553. Étienne Dolet tradujo al francés los tres primeros libros de las *Discusiones tusculanas* en 1542, y John Dolman las tradujo al inglés en 1561. Schaidenreisser vertió las *Paradojas* al alemán en 1538, Whittington al inglés en 1540, y Thomas Newton otra vez al inglés en 1569, junto con una de las obras más hermosas de Cicerón, el fragmentario *Sueño de Escipión;* las *Paradojas* y el *Sueño* fueron españolizados por Juan de Jarava (1546). Durante la peste de 1531 Duarte de Resende había traducido estas dos obras al portugués, junto con el diálogo *De la amistad.*

Las *Epístolas* de SÉNECA y sus tratados sobre asuntos morales se leían de ordinario en latín: su popularidad aumentó gracias a la hermosa edición que hizo Erasmo en 1515. En el siglo XIV se realizó una versión francesa, y Antonio Canals tradujo al catalán el tratado *De la providencia;* de principios del siglo XV es una versión catalana de las *Epístolas,* y de mediados de este siglo una versión castellana de la misma obra, que ejecutó Fernán Pérez de Guzmán o quizá, a ruegos de éste, Pero Díaz de Toledo (también Quevedo traduciría gran parte de las *Epístolas,* pero su versión quedó inédita hasta 1852). De mediados del siglo XV es asimismo la versión española de los tratados *De la providencia, De la vida bienaventurada* y *De la clemencia* por Alonso de Cartagena. Dietrich von Plieningen tradujo la *Consolación a Marcia* al alemán en 1519, y Michael Herr puso en la misma lengua, en 1536, un compendio de Séneca. La selección hecha por Erasmo fué castellanizada por Juan Martín Cordero en 1555. El tratado *De los beneficios* fué vertido al inglés en 1577 por Arthur Golding (el traductor de Ovidio) y al español en 1606 por Gaspar Ruiz Montiano. En 1614 publicó Thomas Lodge una versión inglesa de todas las obras en prosa de Séneca.

TEATRO

Las traducciones de obras del teatro clásico fueron sorprendentemente fragmentarias y escasas. No fué poco el daño que recibió la literatura por el hecho de que los traductores renacentistas hayan descuidado a los dramaturgos griegos. Esquilo y Aristófanes casi no llegaron a traducirse a las lenguas modernas, y las versiones de Sófocles y Eurípides fueron pobres e incompletas.

Los comediógrafos romanos y las tragedias de Séneca recibieron un trato muchísimo mejor. Las razones de este descuido del teatro griego fueron, primero, la extrema dificultad de su pensamiento y de su lengua; segundo, el atractivo mayor de los oropeles de Séneca; tercero, la existencia de traducciones latinas al alcance de la mano, como las de Erasmo y Buchanan; y cuarto, el hecho de que todos cuantos podían leer griego y escribir versos preferían casi siempre consagrar sus esfuerzos, no a traducir, sino a emular a los poetas clásicos.

La *Electra* de SÓFOCLES fué traducida hacia 1525 al castellano (con el título de *La venganza de Agamenón*) por Fernán Pérez de Oliva, que alteró y suprimió pasajes con notable libertad. Lazare de Baïf puso esta misma tragedia en francés un tanto pesado, en 1537; y su hijo Jean-Antoine publicó a su vez una versión de la *Antígona* en 1573.[33] La versión italiana de la *Antígona* por Luigi Alamanni, bastante libre, se reimprimió en 1533, y en 1581 Thomas Watson publicó una traducción inglesa.

Las más notables traducciones de EURÍPIDES fueron las italianas hechas entre 1545 y 1551 por Lodovico Dolce: *Hécuba, Medea, Ifigenia en Aulide* y *Las fenicias*. La *Hécuba* fué adaptada al español por Fernán Pérez de Oliva en 1528, y traducida al francés en 1544 por Guillaume Bochetel y Jacques Amyot.[34] Thomas Sébillet publicó en 1549 una versión francesa de la *Ifigenia en Aulide* que era exactamente el doble de larga que el original. Ninguna otra obra teatral griega apareció en Francia durante ciento veinte años. En alemán, los humanistas de Estrasburgo publicaron gran número de traducciones del teatro griego a partir de 1604; pero ya existía una traducción hecha en el siglo XVI, la de *Ifigenia en Aulide* por Michael Babst. Poquísimas fueron las versiones inglesas del teatro griego que se hicieron durante el Renacimiento. Se dice que George Peele tradujo una de las dos *Ifigenias* de Eurípides cuando estaba en el colegio, pero su versión está perdida. La única traducción impresa fué

[33] La *Antígona* de Jean-Antoine de Baïf estaba escrita desde mucho antes de 1573. Sobre estas dos versiones, véase M. Delcourt, "Étude sur les traductions des tragiques grecs et latins en France depuis la Renaissance", en las *Mémoires de l'Académie Royale de Belgique, Classe des lettres et sciences morales et politiques*, vol. XIX, fasc. 4, pp. 26-33 y 71-81.

[34] La *Hécuba* francesa, publicada sin nombre de traductor, se tuvo durante mucho tiempo por obra de Lazare de Baïf a causa del lema *Rerum vices*, que era el de una rama de su familia; pero se ha demostrado que es obra de Bochetel, y está escrita, desde luego, en un estilo completamente distinto del de la *Electra* de Baïf. Véase M. Delcourt, "Étude sur les traductions des tragiques...", art cit., pp. 34-36, y los autores allí citados.

la de *Las fenicias,* hecha en 1566 por Francis Kinwelmersh y George Gascoigne, que se sirvieron del texto italiano de Dolce y la imprimieron con el título de *Yocasta.*

La más fácil y popular de las comedias de ARISTÓFANES, el *Pluto,* fué trasladada al francés hacia 1550 por Ronsard (para que la representaran sus amigos del Colegio de Coqueret),[35] y al español en 1577 por Pedro Simón Abril.

PLAUTO fué un autor muy popular. Los poetas cortesanos de Ferrara traducían sus comedias ya en 1486, y después aparecieron muchas otras versiones italianas. El *Anfitrión* fué traducido libremente y en gran parte reelaborado por Fernán Pérez de Oliva a la edad de doce años, versión que revisó más tarde.[36] Francisco López de Villalobos tradujo la misma comedia cuando estudiaba en Salamanca, y su trabajo se publicó en 1515. Juan Timoneda hizo una adaptación del *Anfitrión* y de los *Menecmos* en 1559, y en 1555 se imprimió la versión de los *Menecmos* y del *Soldado fanfarrón* por Juan de Verzosa. De 1595 es una traducción inglesa de los *Menecmos,* hecha por "W. W.", y de la cual se aprovechó posiblemente Shakespeare para su *Comedia de las equivocaciones;*[37] ya desde mucho tiempo antes el humanista alemán Albrecht von Eyb había traducido a su lengua la comedia de Plauto, junto con *Las dos Báquides.* (Von Eyb murió en 1475, pero sus traducciones no se publicaron hasta 1511.) Joachim Greff tradujo al alemán *La marmita* en 1535, Christoff Freyssleben el *Estico* en 1539, y Jonas Bitner los *Menecmos* en 1570; como éstas hubo muchas otras versiones. No pocos autores de teatro, comen-

[35] De la traducción del *Pluto* por Ronsard no subsiste más que un fragmento. Aunque se sabe que su traducción fué completa, algunos lo han puesto en duda, arguyendo que, dado el interés de sus contemporáneos por la comedia, debería haberse conservado íntegra su obra. Véase M. Delcourt, *La tradition des comiques anciens en France avant Molière,* Lieja, 1934 (*Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liége,* vol. LIX), pp. 75 ss. Pero en su "Étude sur les traductions des tragiques", art. cit., la misma autora acepta la tradición, y la confirma de hecho observando que traducciones como ésas (por ejemplo el *Prometeo encadenado* de Dorat) solían hacerse para un grupo pequeño y no llegaban a imprimirse. A ese propósito cita a R. Sturel ("Essai sur les traductions du théâtre grec en français avant 1550", en la *Revue d'Histoire Littéraire de la France,* vol. XX, 1913, pp. 269-296 y 637-666), que estudia las traducciones manuscritas que aún se conservan.

[36] Véase Marcelino Menéndez y Pelayo, "El insigne humanista Fernán Pérez de Oliva", en *Estudios de crítica,* vol. II, p. 54 (ed. de *Obras completas,* Madrid, 1941), y Justo García Soriano, "El teatro de colegio en España", en el *Boletín de la Academia Española,* vol. XIV, 1927, p. 242.

[37] Sobre la relación que hay entre esta traducción y *The comedy of errors* de Shakespeare, véase *infra,* pp. 340-341, nota 93.

zando por los italianos, escribieron modernizaciones y adaptaciones de las comedias plautinas.[38]

TERENCIO, comediógrafo menos popular que Plauto, era sin embargo más fácil, más pulido y más edificante, de modo que se le tradujo muchas veces, desde muy temprano. Guillaume Rippe hizo una versión en prosa francesa hacia 1466, y Gilles Cybille otra en verso, y las dos se publicaron juntas hacia 1500. El *Eunuco* existía ya en alemán desde 1486 por obra de Hans Nythart. En 1499 apareció en Estrasburgo una versión íntegra en prosa alemana, debida probablemente a los humanistas alsacianos Sebastian Brant y Jacobus Locher. A ésta siguieron otra traducción en prosa hecha en 1539 por Valentin Boltz, la traducción en verso de Johannes Bischoff (1566) y gran número de versiones de comedias sueltas. Traducciones completas aparecieron en francés, por Charles Estienne, Jean Bourlier y un anónimo, en 1566; en español, por Pedro Simón Abril, en 1577; y en inglés, por el teólogo puritano Richard Bernard, en 1598.

La primera traducción dramática de SÉNECA fué una versión de la *Medea*, el *Tiestes* y *Las troyanas* (con fragmentos de otras tragedias) hecha en catalán por Antonio Vilaragut. Se la puede fechar aproximadamente en 1400; y consta que hubo una traducción castellana completa del teatro de Séneca en el siglo XV. La traducción dramática en lengua moderna de mayor influencia durante el Renacimiento fué sin género de duda la versión inglesa de las *Diez tragedias*, realizada por seis traductores distintos entre 1559 y 1581.[39] Al lado de las traducciones regulares hechas en Italia por Dolce hacia 1550, hubo muchas versiones escritas especialmente para su representación escénica. No parece haber habido ninguna en Alemania. En Francia, Charles Toutain publicó la primera traducción de Séneca con su *Agamemnón* (1557). A éste siguieron otro *Agamemnón* (1561), debido a Louis-Francois Le Duchat, una importante serie de versiones realizada por Roland Brisset (el *Hércules furioso*, el *Tiestes*, el *Agamemnón* y la apócrifa *Octavia*) en 1590, y finalmente la traducción completa de las tragedias, llevada a cabo por Benoît Bauduyn (1629).[40]

[38] Sobre estas adaptaciones, véase W. Creizenach, *Geschichte des neueren Dramas*, 2ª ed., Halle, 1918, vol. II, 1ª parte, pp. 201 *ss.* y 560 *ss.*

[39] Sobre los fines que perseguían, los métodos que emplearon y los cambios que hicieron estos traductores, véase H. B. Charlton, *The Senecan tradition in Renaissance tragedy*, ed. de Manchester, 1946, pp. CLIII-CLVIII; algunas observaciones interesantes se hallarán en el libro de F. R. Amos, *Early theories of translation*, Nueva York, 1920, pp. 111 *ss.*

[40] Sobre las versiones de Dolce y las traducciones escénicas en italiano,

Oratoria

También la oratoria estuvo representada muy mal en traducciones durante el Renacimiento. Muchos discursos públicos se seguían pronunciando en latín: por ejemplo, sabemos que Isabel de Inglaterra improvisó un vehemente discurso en flúido latín ante los embajadores de España. Fué un poco después, durante el período barroco, cuando se desarrolló realmente la oratoria moderna, usando como modelos los originales clásicos y las traducciones.

Las *Olintias* de Demóstenes fueron traducidas al francés en 1551 por Loys Le Roy, y al inglés en 1570 por Thomas Wilson, cuya intención al ponerlas en su lengua fué darlas a leer como propaganda contra las agresiones de Felipe II de España.[41] Hieronymus Boner hizo una versión alemana de las *Filípicas* en 1543, y Loys Le Roy publicó al mismo tiempo sus *Olintias* y su traducción de las *Filípicas* en 1575.

Isócrates no fué propiamente un orador, sino más bien un filósofo político. Con todo, sus ideas están plasmadas en forma de discurso o cartas, obras muy trabajadas y llenas de brillo retórico. Tres de estas obras fueron particularmente populares en el Renacimiento. En el discurso *A Nicocles* habla el propio Isócrates con uno de sus regios discípulos, examinando los deberes del monarca. Fué traducido al alemán por Johann Altenstaig en 1517, al inglés por Sir Thomas Elyot[42] en 1531, y al español por Gracián de Alderete en 1570. El tratado *A Demónico,* que se ocupa de moral práctica, fué vertido al alemán en

véase W. Creizenach, *Geschichte des neueren Dramas, op. cit.,* vol. II, 1ª parte, pp. 353 *ss.* y 381 *ss.* Sobre las traducciones francesas véase M. Delcourt, "Étude sur les traductions des tragiques grecs et latins", art. cit., pp. 85-115. La *Médée* de Jean de la Péruse (escrita antes de 1555) fué seguramente una adaptación y no una traducción en sentido estricto.

[41] Era verdaderamente tentador el paralelo entre estos dos constructores de imperios, Felipe de España y Filipo de Macedonia. Ya veremos cómo siglos después (cf. *infra,* vol. II, p. 64) se echó mano de los discursos del orador ateniense como propaganda aleccionadora contra la agresión imperialista de Napoleón.

[42] H. B. Lathrop dice en la p. 41 de su libro *Translations from the classics into English from Caxton to Chapman (1477-1620),* Madison, Wis., 1933 (*University of Wisconsin Studies in Language and Literature,* vol. XXXV), que esta traducción de Elyot fué la primera que se hizo en Inglaterra directamente del original griego. Werner Jaeger, *Paideia,* vol. III (trad. W. Roces), 2ª ed., México, 1949, cap. IV, estudia la importancia pedagógica de los discursos *Nicocles* y *A Nicocles.*

1519 por Willibald Pirckheimer, al español en 1542 por Pero Mexía, y al inglés en 1557 por John Bury y en 1585 por Richard Nuttall, que se sirvió de la traducción de Bury. El *Nicocles*, discurso del joven príncipe a sus súbditos acerca de los principios del gobierno, fué trasladado al francés por Louis Meigret en 1544. Loys Le Roy publicó una traducción francesa de las tres obras en 1551, y Thomas Forrest una traducción inglesa, hecha sobre una versión latina, en 1580.

El discurso de CICERÓN por Marcelo fué vertido al francés en 1534 por Antoine Macault, a quien se debe además una traducción de las *Filípicas* (1548); en un volumen de discursos de Cicerón publicado en 1541 se reúnen traducciones de Étienne Le Blanc, Claude de Cuzzy y el propio Macault. El doctor Andrés Laguna tradujo al castellano los espléndidos discursos contra Catilina (1557); en la segunda edición (póstuma: 1578) de la versión española de Lucano por Martín Laso de Oropesa se incluye su traducción de dos obras de Cicerón: las defensas por Marcelo y por Ligario; Pedro Simón Abril tradujo varios discursos, pero sólo dió a la estampa una de las acusaciones contra Verres (1574). Richard Sherry trasladó al inglés en 1555 el discurso por Marcelo (que ya Christoph Bruno había vertido al alemán en 1542), y Thomas Drant el breve discurso por Arquias en 1571. Siglos antes, Brunetto Latini había traducido al italiano los discursos por Marcelo, por Ligario y por el rey Deyótaro.

OBRAS MENORES

Las obras menores, más fáciles de publicar y de apreciar, fueron muy traducidas.

La *Poética* de ARISTÓTELES, que no sólo nos ha llegado incompleta, sino que está erizada de dificultades, fué prácticamente desconocida hasta el siglo XVI. Desde entonces en adelante se hicieron muchas ediciones y traducciones latinas y muchos compendios de ella, pero rara vez se la tradujo a las lenguas modernas. La primera versión italiana es la que publicó Bernardo Segni en Florencia en 1549, y a ella siguió una traducción con comentarios por Lodovico Castelvetro (Viena, 1570). En Francia, la Pléiade parece haber conocido el libro únicamente a través de los críticos italianos; lo mismo consta de muchos poetas y dramaturgos españoles del Siglo de Oro (por ejemplo Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias*). No hubo ninguna traducción directa durante el Renacimiento. Roger Ascham y

Sir Philip Sidney la citan en Inglaterra, y se dice que en 1605 hizo una versión Ben Jonson: lo indudable es que Jonson conocía muy bien sus preceptos, cosa que no se puede decir del público general de Europa, que casi no tenía traducciones a la mano.

Teócrito fué traducido al italiano por Annibale Caro (1507-1566), hábil versificador. Seis de los *Idilios* aparecieron en 1588 en Inglaterra sin nombre de traductor.

Luciano, con su ingenio refinado pero cínico, fué autor predilecto de los hombres del Renacimiento. Hacia 1495 Filippo Lapaccini tradujo uno de sus *Diálogos de los muertos* en musical verso italiano. Fué el autor griego más popular en Alemania, donde once traductores, por lo menos, se ocuparon en sus obras durante los años 1450-1550.[43] Geofroy Tory vertió al francés treinta de sus *Diálogos* en 1529, y Philibert Bretin publicó otra versión de su obra en 1583. En Inglaterra, John Rastell (muerto en 1536) ejecutó una traducción del *Menipo,* llamado también *La necromancia;* Sir Thomas Elyot tradujo *El cínico* antes de 1535, y "A. O." el *Toxaris* en 1565. En español se imprimieron las traducciones del *Ícaro Menipo* por Juan de Jarava (1544), del *Toxaris* por fray Ángel Cornejo (1548) y de estas dos obras, más *El gallo,* el *Caronte* y el *Menipo* por un anónimo, posiblemente Francisco de Enzinas (1550).

Los novelistas griegos fueron también popularísimos. Annibale Caro hizo accesible *Dafnis y Cloe* a los italianos, y Amyot publicó en 1559 una soberbia traducción francesa, que Angell Day puso en un inglés bastante desmañado en 1587. Amyot tradujo también la *Historia etiópica* de Heliodoro en 1547. La versión de Amyot fué traducida al español en 1554 por "un secreto amigo de su patria". James Sandford puso en inglés un fragmento de esta novela en 1567, y en 1568-1569 Thomas Underdown publicó una traducción íntegra basada en el traslado latino del polaco Estanislao Warshewiczki. Sirviéndose de este mismo traslado y del original griego, Fernando de Mena y Andrés Schoto ejecutaron una nueva versión española, publicada en 1587. (Calderón dramatizó más tarde la novela en su comedia *Los hijos de la fortuna.)*

Las cartas de Cicerón a sus amigos fueron traducidas al francés por el infortunado Étienne Dolet en 1542 y por François de Belleforest en 1566. Pedro Simón Abril comenzó a publicar su versión en 1572. y la completó en 1589.

[43] Véanse detalles acerca de estas traducciones en L. S. Thompson, "German translations of the classics between 1450 and 1550", art. cit.

Las *Bucólicas* de Virgilio fueron parafraseadas libremente en español (1492-1496) por Juan del Encina; Cristóbal de Mesa las tradujo en 1618 en octavas reales, junto con las *Geórgicas*. Ya existían (entre otras incompletas) las traducciones de las *Bucólicas* por Juan Fernández de Idiáquez (1574) y de las *Geórgicas* por Juan de Guzmán (1580). Bernardo Pulci había escrito una elegante versión italiana en 1481. En la primera traducción francesa de las *Bucólicas* y de las *Geórgicas*, hecha por Guillaume Michel de Tours en 1516 y 1519, había exposiciones piadosas como las que se leían en algunas de las versiones medievales de Ovidio.[44] Clément Marot tradujo la primera *Bucólica* en 1532, y Richard le Blanc completó su labor en 1555, después de haber traducido en 1554 las *Geórgicas*. Las *Bucólicas* fueron puestas en alemán por Stephan Riccius y en inglés por George Turberville en 1567; poco después, en 1589, Abraham Fleming publicó una versión inglesa de las *Bucólicas* y las *Geórgicas*. El gran poeta fray Luis de León (1528-1591) hizo hermosas traducciones de las *Bucólicas* y de los dos primeros libros de las *Geórgicas;* y la adaptación que Giovanni Rucellai terminó en 1524 del libro IV de las *Geórgicas* ("Las abejas") fué el comienzo de una larga serie de poemas didácticos en italiano.

Fray Luis de León tradujo al español unas veinte de las *Odas* de Horacio.[45] Siempre ha sido una espléndida práctica para los poetas jóvenes ejercitar sus dotes en la traducción de estos breves poemas líricos, tan apretadamente impregnados de pensamiento, tan iridiscentes de sutiles sombras de emoción, tan delicados en su empleo de la lengua. Muchas, muchísimas traducciones sueltas aparecieron en todos los idiomas occidentales: baste recordar a Milton, con su notable versión del poema *A Pirra,* el quinto del libro I de las *Odas*.[46] Son sin embargo tan

[44] Sobre el *Ovide moralisé* véase *supra,* p. 107. La exposición que hace Michel de la significación sagrada del milagro de las abejas en el libro IV de las *Geórgicas* tiene que parecer cómica o blasfematoria a quien no entienda algo del pensamiento medieval: véase el estudio de A. Hulubei, "Virgile en France au XVIe siècle", art. cit.

[45] Véase *infra,* p. 387. La influencia de Horacio en la literatura castellana está estudiada espléndidamente en el libro de Marcelino Menéndez y Pelayo. *Horacio en España,* 2ª ed., Madrid, 1885. Las traducciones de fray Luis se estudian en el vol. I, pp. 12 *ss.*

[46] Sobre la lírica de Horacio véase *infra,* pp. 356 *ss.* Algunas de las muchas versiones modernas están descritas por E. Stemplinger, *Das Fortleben der horazischen Lyrik seit der Renaissance,* Leipzig, 1906, por el mismo autor en su *Horaz im Urteil der Jahrhunderte,* Leipzig, 1921 *(Das Erbe der Alten,* nueva serie, vol. V), y por G. Showerman, *Horace and his influence,* Boston, 1922.

complejos estos poemas, y están tan cargados de meditación, que las versiones renacentistas de la colección completa son relativamente pocas. No las hubo en inglés ni en alemán. En francés aparecieron en una traducción completa de las obras de Horacio por Jacques Mondot en 1579, y en italiano Giovanni Giorgini dió a la luz una versión en 1595. Una traducción literal completa de las obras de Horacio en español, por Juan Villén de Viedma, se imprimió en 1599. La larga epístola de Horacio a los Pisones, llamada por lo común "Arte poética",[47] fué un factor formativo muy importante en la teoría literaria del Renacimiento, y se hicieron de ella muchas traducciones. Lodovico Dolce publicó una versión italiana en 1535; Francesco Robortello la parafraseó en 1548 en una obra de crítica que tuvo mucha influencia; al francés la tradujo Jacques Peletier du Mans en 1541; intérpretes españoles fueron Vicente Espinel (1591) y Luis Zapata (1592); en Inglaterra apareció, en 1567, la traducción de Thomas Drant, junto con su versión de las demás *Epístolas* y de las *Sátiras*. Las *Sátiras* aparecieron en italiano, traducidas por Dolce, en 1559, y en francés, por François Habert, en 1549. En este mismo año tradujo Dolce las *Epístolas*, y "G. T. P." las puso en francés en 1584.

Gran parte de las *Heroidas* de Ovidio se incluye en la *General estoria* de Alfonso X, el Sabio; a principios del siglo XV las romanceó íntegramente, con el título de *El bursario*, el poeta Juan Rodríguez de la Cámara.[48] El obispo Octovien de Saint-Gelais las tradujo, por invitación del rey, hacia 1492. En inglés, la versión de esta misma obra se debió a George Turberville (1567), la de las *Tristes* a Thomas Churchyard (1572), y la de los *Amores*, finalmente (hacia 1597), nada menos que a Christopher Marlowe.

El oscuro pero vigoroso poeta satírico Persio sigue siendo aun en nuestros días una prueba muy dura para el ingenio y el gusto de un traductor. Las traducciones del Renacimiento fueron poquísimas. Hubo dos en francés: la de Abel Foulon en 1544 y la de Guillaume Durand en 1575. Antonio Vallone sacó a la luz su traducción italiana en Nápoles, en 1576. Ninguna otra traducción se publicó en el siglo XVI; pero hay que mencionar un buen esfuerzo hecho por Barten Holyday, publicado en

[47] Horacio, *Epístolas*, II, III.

[48] Acerca de estas y otras traducciones hechas durante la Edad Media y el Renacimiento, véase A. Alatorre, "Sobre traducciones castellanas de las Heroidas", en la *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. III, 1949, pp. 162-166.

Inglaterra en 1616, y la versión española de Diego López, profesor en Mérida, impresa en 1642.

Una versión francesa abreviada de la *Historia natural* de PLINIO, por Pierre de Changi, salió a la luz en 1551, y una versión inglesa por "I. A." en 1566, la cual inspiró quizá a Shakespeare las historias de viajes que Otelo cuenta a Desdémona en un momento de blandura.[49] Jerónimo Gómez de Huerta hizo en 1599 una traducción castellana.

Clément Marot (1496-1544) tradujo los epigramas de MARCIAL al francés, pero son tan fáciles de leer, que las traducciones casi no fueron necesarias durante el Renacimiento.[50]

JUVENAL fué vertido al italiano por Giorgio Summaripa en 1475. Jerónimo de Villegas tradujo la *Sátira X* al español en 1515, y "W. B." la tradujo al inglés en 1617; en 1544 Michel d'Amboyse publicó en francés las sátiras VIII, X, XI y XIII.

Las *Metamorfosis* de APULEYO fueron vertidas al italiano por Boiardo (muerto en 1494), al castellano por Diego López de Cortegana hacia 1514, al francés por Guillaume Michel, al alemán por Johann Sieder y al inglés, en 1566, por Thomas Adlington; esta última traducción, aunque menos brillante que el original, es todavía digna de leerse y capaz de regocijar a sus lectores.

Durante la Edad Media, todas las naciones europeas de Occidente tuvieron dos literaturas. Cada una de ellas tenía libros escritos y canciones cantadas en sus propios dialectos e idiomas, y tenía además una literatura latina antigua y moderna. Existían, pues, las diversas literaturas nacionales y al mismo tiempo una literatura internacional, y ambas iban creciendo constantemente.

A veces se interpenetraban la una a la otra. Cuando ocurría esto, la síntesis podía ser una creación más noble que cualquiera obra puramente nacional o puramente latina de su época. Tal es el caso de la *Comedia* de Dante. Al acercarse el Renacimiento, la interpenetración se hizo más frecuente y más profunda. Los contactos que habían sido raros y difíciles se hicieron fáciles, deleitosos y fértiles. Irrumpieron nuevas ideas sobre las literaturas nacionales; se aprendieron, se utilizaron y se desarrollaron

[49] Sobre esta sugestión, véase H. B. Lathrop, *Translations from the classics into English from Caxton to Chapman (1477-1620), op. cit.*, pp. 219-220.

[50] [Véase sin embargo, acerca de los traductores españoles del Siglo de Oro (entre los cuales se cuentan, para sólo mencionar algunos nombres, Bartolomé de Argensola, Gracián, Jáuregui y Rodrigo Caro), el libro de A. A. Giulian, *Martial and the epigram in Spain in the sixteenth and seventeenth centuries*, Filadelfia, 1930 (*University of Pennsylvania Publications of the Series in Romanic Languages and Literature*, vol. XXII).]

nuevos esquemas; los libros latinos y griegos recién descubiertos fueron un reto para el espíritu ardientemente batallador de los hombres del Renacimiento y un rico alimento para su voraz apetito intelectual; veían que eran obras mas grandes que todo cuanto sus padres habían escrito, pero no las creían más grandes que las que ellos mismos podían escribir.

La inspiración que sacaban de estos libros era unas veces directa, como cuando Montaigne y Quevedo compendiaban los tratados de Séneca y convertían los pensamientos senequianos en parte de su propio espíritu. Otras veces operaba remotamente, intensificando la nobleza de su obra y haciendo más sutil su arte. Una comedia renacentista sobre personajes y temas coetáneos tiene complicaciones mucho más cómicas que cualquier farsa concebida en la Edad Media, porque su autor ha conocido de primera o de segunda mano los enredos de Plauto. Pero, cada vez más a menudo a partir del Renacimiento y durante él, los escritores que desean vivir en ambos mundos y sacar de cada uno su quintaesencia, encuentran en las traducciones de los libros clásicos un estímulo enorme. La corriente pasa de un mundo al otro dejando frutos cada vez más opulentos. Jacques Amyot traduce al francés al biógrafo y moralista griego Plutarco. Montaigne se lanza sobre la traducción y vive con ella el resto de su vida. Thomas North traslada al inglés la versión de Amyot. Shakespeare nutre en esa savia su *Coriolano*, su *Antonio y Cleopatra*, su *Julio César*. Los grandes libros, para decirlo con palabras de Milton, son la sangre vital de un espíritu maestro. A través de las traducciones, la energía de esa sangre vital puede inyectarse en otros espíritus, y puede hacer a algunos de ellos iguales en grandeza, si es que no mayores.

VII

EL RENACIMIENTO

TEATRO

En la Edad Media hubo varias clases de groseras representaciones populares y de toscos espectáculos religiosos, y, en ocasiones, un teatro en latín, a medio estructurar, sobre temas clásicos o bíblicos, destinado a los eclesiásticos, a los letrados, y a veces a los nobles. Pero es poco probable que algo de esto hubiera podido desarrollarse hasta alcanzar la plena potencia del teatro moderno si no hubiera sido por los nuevos impulsos de que fué portador el Renacimiento, y en particular por el redescubrimiento del teatro clásico en los siglos XV y XVI. La escena moderna fué creada por el encuentro del teatro grecorromano con la vida del Renacimiento.

Sus deudas para con los dramaturgos de Grecia y Roma son las siguientes:

1) *La concepción del teatro como una de las bellas artes.* Las piezas teatrales de la Edad Media eran obras que representaban aficionados o comediantes vagabundos de poca cultura y baja categoría: por conmovedoramente humanos que hayan sido sus esfuerzos, casi no merecen siquiera el nombre de artesanía. La elevación en el prestigio y habilidad de los actores y autores no se realizó sino cuando trataron de levantarse hasta las alturas alcanzadas por el teatro clásico. El teatro renacentista fué un arte aristocrático. Comenzó en los palacios ducales de Italia. Se desenvolvió en las cortes de los reyes, en las mansiones de los nobles, en las grandes escuelas y en los colegios de la Europa occidental. Durante su desenvolvimiento, las obras teatrales se escribían predominantemente para espectadores dotados de una educación excepcional y de una viva comprensión de las culturas griega y latina. Estos hombres tenían normas críticas sumamente exigentes. Sus mismos bufones debían poseer letras, o hacer como si las poseyeran. El establecimiento de estas normas exigentes, y las discusiones sobre los principios de la crítica, cada vez más numerosas durante esos años, hicieron imposible, durante el Renacimiento, que se siguieran componiendo las groseras farsas y los ingenuos espectáculos religiosos de antes en el bajo nivel acostumbrado. Era preciso igualar no sólo la habilidad, sino

también la dignidad de los clásicos, para quienes el poeta era, no un volatinero, sino un maestro, un legislador, casi un sacerdote.

2) *La comprensión del teatro como género literario.* Como hemos visto, ni Dante ni Chaucer ni sus coetáneos llegaron a entender la diferencia esencial que hay entre teatro y relato.[1] Esta vaguedad de sus ideas sobre la verdadera naturaleza de los grandes géneros literarios fué característica de la Edad Media, y ayuda a explicar la falta de forma de muchas obras literarias de esta época. (Al mismo Shakespeare se le compara con Néstor, Sócrates y Virgilio en una anticuada inscripción que se ve en su busto, en Stratford.) Antes de 1500, no hubo humanistas lo bastante enterados de las cosas para comprender la estructura general de las obras teatrales; pero a partir más o menos de esa fecha hubo muchos que escribieron para las escenas de Italia y Francia traducciones e imitaciones del teatro clásico; y sólo entonces, gracias a los tanteos y a la experiencia, comenzaron a hacerse claras y distintas las plenas posibilidades del teatro. En seguida los autores y críticos dramáticos del Renacimiento, después de probar, descartar, imitar o adaptar los moldes empleados por los griegos y romanos, pudieron establecer los géneros que desde entonces se han conocido con sus nombres griegos: drama, comedia, tragedia. Algunos de ellos trataron de ir demasiado lejos, y quisieron especializar y clasificar demasiado. En el *Hamlet* vemos de qué modo, con la presentación que hace Polonio de los actores, satiriza Shakespeare a ciertos coetáneos suyos que estaban prontos, no sólo a representar los cuatro tipos reconocidos de obras teatrales (tres de ellos clásicos), sino a revolverlos al gusto del cliente:

> Los mejores actores del mundo, lo mismo para la tragedia, la comedia, la pieza histórica y la pieza pastoril, que para la bucólico-cómica, la histórico-bucólica, la trágico-histórica, la trágico-cómico-histórico-bucólica, dramas con unidad de lugar o sin unidad: no hay para ellos Séneca demasiado solemne, ni Plauto demasiado ligero.[2]

Sin embargo, mientras no se comprendió el carácter esencial del género literario que llamamos teatro, con todas sus variedades potenciales, fué imposible conseguir las verdaderas bellezas de la tragedia y de la comedia.[3]

[1] Cf. *supra*, pp. 119 y 157, e *infra*, p. 213.
[2] *Hamlet*, II, II, 424 *ss*.
[3] Ésta fué la más grande de las contribuciones del teatro clásico al teatro

Pero no pretendemos decir con esto que el teatro haya llegado a su perfección en el Renacimiento cuando copió la comedia y la tragedia griegas. No: el teatro culminó cuando en cada uno de los países occidentales la influencia clásica llegó al espíritu de la nación mezclándose con él y ayudándole a expresarse con mayor elocuencia. En Italia, tras muchos intentos ambiciosos pero desafortunados, encontró al fin su forma en la ópera, que fué un intento bien imaginado de resucitar la tragedia griega. En Francia fracasó en el siglo XVI y tuvo su florecimiento más tarde, en las tragedias de Corneille y Racine y en las comedias y cuasi-tragedias de Molière. En Inglaterra y España no hubo casi teatro clasicista que tuviera fortuna. Tanto los dramaturgos ingleses como los españoles asimilaron muchas cosas del teatro clásico, sumaron a esto su propia imaginación, remodelaron sus personajes, su humor y sus convenciones adaptando todo ello al gusto del pueblo, y desecharon el resto. Los magníficos resultados fueron Marlowe, Lope de Vega, Webster, Calderón, Shakespeare.

3) *La construcción de teatros y los principios de la representación dramática.* La Edad Media no tuvo teatros. Las obras que había se representaban en tablados de quita y pon, o en ciertos carromatos, o en edificios consagrados a otros fines. Hay sólo una excepción: la Cofradía de la Pasión tenía en París el Hôtel de Bourgogne para la representación de sus misterios.[4] Durante el Renacimiento, en cambio, se construyeron teatros permanentes, por primera vez desde la caída de Roma: esto se hizo en parte para dar cabida a los espectadores, que se habían multiplicado enormemente y que se habían hecho más exigentes desde que el teatro se había perfeccionado,[5] y en parte para suministrar un escenario grecorromano a las muchísimas obras teatrales hechas sobre asuntos grecorromanos o según los principios grecorromanos. En los primeros tiempos no había nadie que supiera cómo

moderno. Es interesante contemplar cómo se ha ido educando poco a poco el cinematógrafo (en gran parte gracias a la experimentación, pero también en medida considerable gracias a la tutela ejercida por el teatro y por la crítica), despojándose de aquella primitiva crudeza en que no producía sino farsas, melodramas en serie y trucos espectaculares, hasta llegar a algo que parece ya una auténtica comprensión de las posibilidades del drama.

[4] Véase el estudio de E. Rigal en la *Histoire de la langue et de la littérature française* de L. Petit de Julleville, vol. III, p. 264.

[5] R. Garnett y E. Gosse, en *English literature, an illustrated record,* 2ª ed., Nueva York, 1935, vol. I, p. 168, resumen así la situación: "Instead of bringing the theatre to the audience, it had become necessary to bring the audience to the theatre." El primer teatro público de Inglaterra fué The Theatre, construído en Londres en 1576. Los primeros de Madrid fueron el Teatro de la Cruz (1579) y el del Príncipe (1582).

construir un teatro. Hubo diversos intentos improvisados, que con la experiencia se fueron haciendo un poco más acertados. Pero en 1484 se imprimió por primera vez la obra del arquitecto romano Vitruvio, y los empresarios, dramaturgos, arquitectos e ilustradores comenzaron inmediatamente a tratar de reconstruir los espléndidos edificios que él describe. Sin embargo, todavía en pleno Renacimiento no estaba del todo resuelto el problema de la arquitectura teatral. Cuando Shakespeare comenzaba a escribir sus obras, el mejor teatro de Londres era "El Cisne", que un viajero holandés dibujó "por parecerse tanto a un anfiteatro romano".[6] Pero por ese dibujo se ve que era algo híbrido, un cruce entre el corral medieval y la concepción renacentista de la escena grecorromana. Era, como el *Rey Lear,* una síntesis de lo medieval y lo clásico. Sin embargo, tras nuevos experimentos y nuevos esfuerzos de comprensión del significado de la arquitectura clásica, al fin se edificó el teatro moderno. En su admirable libro sobre el desarrollo del teatro, Allardyce Nicoll señala el Teatro Olímpico de Vicenza como el punto en que, en 1580, se realizaron plenamente sobre modelos clásicos las posibilidades de la moderna construcción de teatros.[7] El edificio de Vicenza, comenzado por el célebre arquitecto clasicista Palladio, era evidentemente demasiado recargado para el gusto moderno (o para el gusto griego); sin embargo, atendía a particularidades tan esenciales de la arquitectura teatral como la estabilidad, la dignidad, la simetría y la perspectiva desde larga distancia. Estos descubrimientos se elaboraron durante la era barroca. A los arquitectos y empresarios teatrales del Barroco, que con tanto cuidado y atención observaron los principios del arte griego y romano, debemos el hecho de que la mayoría de los grandes teatros del mundo, desde el Teatro Colón de Buenos Aires hasta la Scala de Milán, desde la Residenz de Munich hasta las Óperas de París, Nueva York y Londres, sean recreación de los teatros griegos y romanos, con todas sus peculiaridades: la sala semicircular, el arco tendido sobre el proscenio, las columnas laterales, las decorativas guirnaldas de frutas y los festones simétricos de flo-

[6] Véase una reproducción del dibujo de De Witt, y los comentarios de este viajero, en Allardyce Nicoll, *The development of theatre,* Londres, 1927, pp. 121 *ss.*

[7] Allardyce Nicoll, *The development of theatre, op. cit.*, pp. 88 *ss.* Véase también K. Borinski, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie,* vol. II, Leipzig, 1924 (*Das Erbe der Alten,* vol. X), pp. 65 *ss.*, donde se muestra cómo los constructores de teatros del Renacimiento adoptaron los planos de Vitruvio para conseguir la resonancia que hacía célebres a los teatros griegos y romanos. El resultado final de todo esto es el moderno teatro de ópera.

res, las máscaras esculpidas de la Tragedia y la Comedia, los retratos de grandes dramaturgos y actores en bustos y medallones, las escalinatas, bóvedas y columnas, los nobles cortinajes, las estatuas de poetas, de las Musas, del dios mismo de la poesía, Apolo.

4) *La estructura de las modernas obras teatrales* nos viene de Grecia a través de Roma: en particular, los siguientes elementos son importaciones clásicas:

a) En primer lugar, las proporciones de nuestras piezas de teatro, que duran de dos a tres horas, pocas veces mucho más y pocas veces menos. Ahora aceptamos esto como cosa natural; pero no lo es. La Edad Media se inclinaba a las piezas cortas, entremeses y obras por el estilo; los españoles gustan de las breves zarzuelas; en los primeros años del cinematógrafo hubo millares de sainetes que duraban diez minutos; y los japoneses han hecho del drama en miniatura un arte refinado con su teatro de *Nō*. La Edad Media conoció también obras teatrales de extremada longitud; había ciclos sobre temas religiosos que requerían todo un día para su representación. Esto va todavía más lejos en ciertos dramas en serie del Oriente (por ejemplo, las representaciones *kakubi* del Japón), que se alargan durante varias semanas consecutivas, y en las series de episodios del cine primitivo, que, como las tiras de dibujos cómicos, tienen como fin suministrar una emoción interminable. Nuestro sentido de la proporción, en el teatro como en muchísimas otras cosas, es una herencia que tenemos de los griegos.

b) De ellos aprendimos también la división simétrica en tres, cuatro o (lo que fué más común en el Renacimiento) cinco actos, en cada uno de los cuales se desarrollaba una parte saliente de la trama. Ésta fué también una invención de los griegos, que en ciertos momentos de la intriga intercalaban cantos y danzas corales, si bien la representación era continua, en lo cual su teatro se parecía más a una película que a una obra teatral moderna.

c) El coro es otra invención griega. Todos los coros modernos son sus descendientes directos, desde el coro narrativo de *Nuestra ciudad* hasta el coro explicativo de *Enrique V*, que abre el drama con un noble llamado a la imaginación del público:

> ¡Que una Musa de fuego nos transporte
> al cielo de invención más luminoso!
> La escena un reino, los actores príncipes,
> y monarcas mirando la amplia escena;[8]

[8] Shakespeare, *Henry V*, al comienzo:

> *O! for a Muse of fire, that would ascend*
> *the brightest heaven of invention;*

desde las lindas bailarinas de la comedia musical hasta el agitado pueblo ruso de *Boris Godunof.*

d) La idea de desarrollar un argumento complicado fué griega y romana en su origen y en su transmisión hasta nosotros: un asunto dramático construído sobre personajes vigorosamente delineados y complejos, sobre conflictos entre personas individuales y choques de fuerzas espirituales, y sobre la ansiedad cada vez mayor que produce en el ánimo la creciente complejidad intelectual y tensión humana de esa intriga.

e) El verso dramático moderno, que ha producido tantos de los más sublimes momentos de nuestro teatro, se creó para emular la elocuencia del drama griego y romano. El verso de las obras teatrales de la Edad Media tenía más bien un acento lírico, o un tono de farsa, o de coplas de ciego; y las primeras emulaciones del teatro clásico se escribieron en metros completamente inadecuados.[9] Fué tal vez una verdadera imitación del principal metro de la tragedia griega y romana —verso yámbico de doce sílabas— la que dió origen al moderno verso blanco, italiano e inglés.[10]

5) No menos importante que todos éstos, fué el hecho de que el teatro griego y romano suministró, al ser redescubierto, *modelos consumados* que los modernos podían admirar, emular y posiblemente superar. La respuesta a este formidable reto fué el teatro del Renacimiento y del Barroco.

Los autores dramáticos clásicos cuyas obras sobreviven (en proporción lastimosamente reducida) para influir en el teatro moderno son los siguientes:

1) Los *trágicos atenienses* del siglo V antes de nuestra era:

Esquilo (525-456), de quien se conservan siete tragedias;
Sófocles (495-406), de quien se conservan también siete tragedias;

---

a kingdom for a stage, princes to act,
and monarchs to behold the swelling scene.

[9] Tales son el *Orfeo* de Policiano, escrito en octavas reales y otros metros líricos, el *Cefalo* de Correggio, en octavas reales también, y el *Timone* de Boiardo, en tercetos.

[10] T. S. Eliot, "Séneca en traducción isabelina" (en *Los poetas metafísicos y otros ensayos,* trad. Sara Rubinstein, Buenos Aires, s. f., vol. I, pp. 129-130), sugiere que el verso blanco inglés se concibió para reproducir el metro de Séneca, como su más aproximado equivalente; pero lo que más directamente lo inspiró fué con seguridad el ejemplo de los experimentos italianos, que precedieron a los ingleses.

Eurípides (481?-406), de quien se conservan diecinueve tragedias.

2) Un *cómico ateniense* de la misma época:

Aristófanes (444?-380), de quien se conservan once comedias.

3) Los *cómicos latinos,* que adoptaron y reelaboraron los asuntos, los personajes y el estilo creados en gran parte por el ateniense Menandro y sus coetáneos e imitadores en los siglos IV y III antes de Cristo (las obras de estos autores griegos están perdidas casi por completo):

Plauto (254?-184), de quien nos han quedado doce comedias; Terencio (195?-159), que nos dejó seis.

4) Un *trágico romano:*

Séneca *(ca* 4 a. C.-65 d. C.), que escribió sus obras sobre mitos y modelos griegos en un estilo personal muy rebuscado, y posiblemente no para que se representaran en la escena:[11] tenemos nueve de sus tragedias y una imitación coetánea sobre un asunto coetáneo, la muerte que dió Nerón a su mujer Octavia.

Tal como Shakespeare lo sentía, y tal como lo dijo por boca de Polonio, los principales estímulos clásicos que ejercieron su influencia sobre el teatro del Renacimiento no fueron los griegos, sino los romanos Séneca y Plauto.[12] Casi igual fué la influencia que tuvieron (en la formación de normas críticas) la *Poética* de Aristóteles y el "Arte poética" de Horacio.[13] Después de éstos venía Terencio, y después Eurípides y Sófocles. La dificultad

[11] B. Marti, "Seneca's tragedies, a new interpretation", en *Transactions of the American Philological Association,* 1945, sugiere, por ejemplo, que las tragedias de Séneca son lecciones morales dramatizadas, no destinadas a la representación, sino a la lectura. Por mi parte, creo que Séneca escribió la mayoría de esas obras para que se ejecutaran en el teatro privado de Nerón (la *domestica scaena* de que habla Tácito, *Anales,* XV, XXXIX), algunas veces con el joven emperador, enamorado de las tablas, en el papel principal. Espero desarrollar este punto de vista en un estudio próximo.

[12] Pasaje citado *supra,* p. 204.

[13] La intención de Horacio no fué escribir una "arte poética", sino simplemente una carta para aconsejar a los escritores romanos más jóvenes (representados por los destinatarios, unos amigos suyos llamados Pisón): quería que esta carta tuviera un efecto refrenador y pedagógico sobre los amantes de escribir poesía.

mucho mayor de la lengua de la tragedia griega, en la cual el estilo de Eurípides es el más sencillo, explica seguramente su olvido, de otra manera inexplicable, y a ella se debe la general falta de interés por el más grande y más difícil de todos: Esquilo.[14] El olvido de Aristófanes puede explicarse por la peculiaridad de su forma, la extrema topicidad e indecencia de su humor y la complejidad de su lengua. Rabelais tenía un ejemplar de sus comedias; pero, aunque se parecía muchísimo a Aristófanes por su ingenio y por su lenguaje, hay poquísimos indicios de que lo haya citado o copiado realmente.[15] Pero Plauto es autor mucho menos indecente, y cuando en 1429 se descubrieron y se llevaron a Roma doce de sus comedias perdidas,[16] el descubrimiento alentó a los comediógrafos italianos a imitarlo.

Fué Séneca en particular quien instruyó a los dramaturgos del Renacimiento italiano e inglés. De él tomaron ciertos tipos de personajes, ciertas actitudes y ciertos recursos que, aunque parecen más o menos anticuados en los escenarios modernos, eran entonces nuevos y preciosos. Por ejemplo, el tirano ambicioso y despiadado, cuyo mejor representante es el Ricardo III de Shakespeare. Es un tipo eterno. Fueron los griegos quienes lo representaron por vez primera en el teatro, pero Séneca lo adoptó y le dió una intensidad verdaderamente diabólica; de él se apresuraron a tomarlo los italianos, porque las ciudades de Italia produjeron varios de esos tiranos, y de Roma y de la Italia moderna lo copiaron los poetas ingleses, a quienes el tema horrorizaba y seducía al mismo tiempo.[17] La idea de hacer que el espíritu de un monarca asesinado se aparezca a sus parientes clamando venganza por su muerte, y dando lugar con ello a nuevos crímenes y horrores, aparece en el teatro griego

[14] Véase *supra*, pp. 192-195. J. W. Cunliffe, *The influence of Seneca on Elizabethan tragedy*, Londres y Nueva York, 1893, pp. 9 *ss.*, observa una cosa que siempre habría que tener presente, y es que, en Inglaterra, "the knowledge of *Greek* tragedy was confined to a very small circle", y que el único trágico a quien todos conocían era Séneca.

[15] J. Plattard, *L'œuvre de Rabelais*, París, 1910, p. 175. Rabelais prefería a Luciano; pero Luciano había tomado algunas de sus ideas de Aristófanes, de manera que así hubo un contacto indirecto entre esos dos genios afines.

[16] Fué Nicolás Cusano quien las descubrió y las envió a Poggio; estos manuscritos están actualmente en la Biblioteca Vaticana. Véase J. E. Sandys, *A history of classical scholarship*, vol. II, Cambridge, 1908, p. 34.

[17] También en el teatro medieval se conocía el tipo del tirano: aquí era el rey Herodes. Algunos rasgos de la crueldad de Herodes pasaron a los tiranos del teatro renacentista, a quienes luego se pintó con colores aún más diabólicos mediante ciertas reminiscencias de las doctrinas de Maquiavelo.

ya con la *Orestía* de Esquilo; Séneca empleó este recurso de los fantasmas frecuentemente y con rasgos violentísimos; Italia, con su pasión por la *vendetta*, adoptó de Séneca este fantasma vengador, e Inglaterra lo recibió de Séneca y de los italianos. El fantasma parece ahora cosa infantil. Ya durante el reinado de Isabel de Inglaterra, Thomas Lodge decía que sus miserables clamores de venganza sonaban a cosa hueca;[18] pero no podemos desdeñar los préstamos que sirvieron a Shakespeare para crear los atormentados espíritus de Banquo, de César y del padre del príncipe Hamlet.

Fué en parte a la historia reciente de Italia e Inglaterra, pero más todavía a Séneca, a quien los dramaturgos del Renacimiento debieron su pasión por los aspectos más sombríos de la vida: la brujería y lo sobrenatural (como en *Macbeth)*, la locura, actual o inminente *(Hamlet, La tragedia española, La Duquesa de Malfi, El rey Lear)*, la exhibición de torturas, mutilaciones y cadáveres *(El rey Lear, Tito Andrónico, Orbecche, La Duquesa de Malfi)* y el crimen cometido y multiplicado ante la mirada de los espectadores. Finalmente, fué Séneca quien estimuló a los dramaturgos isabelinos, fortaleciendo sus energías espirituales, para prorrumpir en esas tremendas explosiones de orgullo y pasión, mitad heroicas y mitad dementes, en que

> levantan ciudadelas por las nubes,
> ametrallan la fábrica del cielo,
> hacen temblar del sol la casa ardiente
> y conmueven la bóveda estrellada.[19]

La fuente del teatro moderno es Italia. Fueron los italianos los que primero sintieron el estímulo del teatro clásico y los que a su impulso compusieron las primeras comedias, tragedias, óperas, églogas y críticas dramáticas de los tiempos modernos. Y ellos, a su vez, estimularon a los franceses, a los ingleses y —menos directamente— a los españoles. La mejor manera de ver cómo se extendió esta estimulante influencia fuera de las fronteras de Italia es dar una ojeada a los "primeros" de cada campo:

[18] Thomas Lodge, *Wits miserie and the worlds madness* (1596). Dice Lodge que estos clamores suenan "like an oyster-wife".

[19] Marlowe, *The second part of Tamburlaine the Great,* II, IV, 103-106:

> *...raise cavalieros higher than the clouds,*
> *and with the cannon break the frame of heaven,*
> *batter the shinning palace of the sun,*
> *and shiver all the starry firmament.*

traducciones, imitaciones, y piezas de teatro originales escritas para emular a los clásicos.

En Italia, se llevaban a la escena traducciones de obras teatrales latinas y griegas desde la segunda mitad del siglo XV. La primera comedia que se representó en traducción fué los *Menecmos* de Plauto, en la versión que hizo Niccolo da Correggio para el Duque de Ferrara en 1486. (La noble casa de Ferrara hizo más que ninguna otra familia, y más que la mayoría de las naciones europeas, por el desarrollo del teatro moderno.) La tragedia necesitó más tiempo para desarrollarse. Hay testimonios de representaciones de tragedias de Séneca en italiano hacia 1509, y de una versión italiana de la *Antígona* de Sófocles por Luigi Alamanni, que se llevó a las tablas en 1533.

En Francia, los poetas y humanistas comenzaron, en la segunda mitad del siglo XV, a traducir obras teatrales clásicas, tanto de los originales como de las adaptaciones italianas; pero estas versiones no llegaron a representarse. Sabemos, en cambio, que hombres como el brillante humanista escocés George Buchanan escribieron versiones latinas de dramas griegos. Un cambio decisivo se operó en 1548. En este año, Enrique II y Catalina de Médicis fueron suntuosamente agasajados en Lyon por Ippolito d'Este, cardenal de Ferrara, que hizo representar en su honor una comedia en prosa italiana moderna, adaptada de una comedia latina y ejecutada por hábiles actores y hermosas actrices. (Se trataba de una adaptación de los *Menecmos* intitulada *La Calandria —calandro* significa 'bobo'—, escrita en 1513 por Bernardo Dovizi, conocido más tarde con el nombre de Cardenal Bibbiena.) Cinco meses después Joachim du Bellay publicó *La defensa e ilustración de la lengua francesa,* donde, entre otras cosas, clamaba por que se escribieran tragedias y comedias sobre el molde clásico para emular a los antiguos, dejando a un lado las farsas y moralidades medievales; ésta fué la señal de arranque del teatro francés moderno.[20] (En 1567 otro de los miembros de la Pléiade, Jean-Antoine de Baïf, escribió una modernización del *Soldado fanfarrón* de Plauto, intitulada *El héroe,* que todavía se lee con agrado.)

En Inglaterra, aunque hubo representaciones de obras teatrales latinas en su lengua original en escuelas y colegios, pocas veces, que sepamos, hubo representaciones de esas obras en tra-

[20] Sobre *La deffence et illustration de la langue françoyse* véase *infra,* pp. 366-367. Jodelle, que escribió la primera tragedia y la primera comedia modernas en Francia, era, como Du Bellay, miembro de la Pléiade.

ducción inglesa. En España hubo una adaptación de la *Electra* de Sófocles hecha por Fernán Pérez de Oliva en 1528, llamada *La venganza de Agamenón*, y una versión de los *Menecmos* de Plauto por Juan Timoneda en 1559, versión enteramente modernizada y cuya acción transcurría en la Sevilla de entonces: pero es poco probable que se hayan llegado a representar estas dos obras. En Portugal, Camoens escribió una buena traducción y adaptación del *Anfitrión* de Plauto, seguramente para que se representara en una fiesta de la Universidad de Coimbra, entre 1540 y 1550. Algún tiempo después, en los primeros años del siglo XVII, un grupo de humanistas residentes en Estrasburgo comenzó a publicar ciertas obras del teatro clásico (entre ellas varias tragedias griegas) en el original y en versiones alemanas.

Las imitaciones en latín del teatro clásico fueron en realidad un paso más hacia el auténtico teatro renacentista, puesto que eran obras originales sobre asuntos originales. La más notable fué la primera de todas, el *Eccerinis* (hacia 1315), poema trágico sobre el diabólico Ezzelino da Romano, que se hizo tirano de Padua en 1237. Se escribió especialmente para la ciudad de Padua, como una lección contra los que en lo sucesivo trataran de adueñarse del poder. El autor —a quien se recompensó opulentamente— fué Albertino Mussato (1261-1329), discípulo de Lovato de' Lovati, el primer sabio moderno que entendió los metros de las tragedias de Séneca. El *Eccerinis* es semejante a un drama clásico por cuanto tiene cinco actos, un coro, diálogo y metros dramáticos; pero es muy breve, y no se concibió como un drama para representarse en la escena. Mussato mismo, con una confusión que ya hemos visto en su coetáneo Dante, comparó su obra con la *Eneida* y la *Tebaida;* su intención era que se la leyera, no que se la representara. Con todo, fué para su época una obra de atrevida y admirable originalidad.[21]

Después, particularmente a consecuencia del gran mejoramiento de la educación clásica en escuelas y colegios, se escribieron y se representaron en toda Europa obras teatrales latinas. En Alemania fué ésta la forma más común del teatro elevado. George Buchanan escribió algunas notabilísimas, en las cuales tuvo un papel su discípulo Montaigne, que contaba entonces

[21] Véase la comparación que hace E. Moore del *Eccerinis* con la *Divina commedia* en sus *Studies in Dante, Third series,* Oxford, 1903, pp. 363 *ss.* El texto se encontrará en L. A. Muratori, *Rerum Italicarum scriptores,* vol. X, Milán, 1727, pp. 785-800. Hay un sensacional acto primero en que la madre de Ezzelino le revela (para gran deleite suyo) que lo concibió del Diablo; pero el resto se va casi todo en discursos de mensajeros.

doce años. Particularmente populares fueron las tragedias latinas sobre temas bíblicos. También en Polonia escribieron los educadores jesuítas muchísimas de estas piezas latinas para que las representaran sus alumnos.[22]

En cuanto al hecho de que estas obras se escribieran en latín, hay que recordar que en muchos países europeos no había la posibilidad de elegir entre el latín y una lengua nacional plenamente desarrollada, sino más bien entre el latín y uno u otro de los dialectos regionales. El humanismo, como observa un autor moderno,

> congregaba los diversos distritos de Italia en una cultura común, borrando las distinciones dialectales y orientando los elementos disgregados de la nación hacia una conciencia de unidad intelectual... Divididos en cuanto venecianos, florentinos, napolitanos, lombardos o romanos, los miembros de la comunidad italiana reconocían su identidad en la ciudad espiritual que habían reconquistado del pasado. La nación entera poseía a los poetas latinos como herencia común, y, tratándose de Plauto, florentinos y napolitanos podían entenderse unos a otros.[23]

Si en vez de "la nación entera" leemos "todas las personas educadas", esto es verdadero e importante, si bien, con el instintivo nacionalismo de nuestros días, damos por sentado que cualquier lengua nacional es más viva y más poderosa que una lengua internacional, como el latín, que abarca tantos siglos y tantos reinos del pensamiento.

La emulación del teatro clásico en las lenguas modernas fué el punto de partida esencial del teatro moderno. Las principales etapas de su desarrollo primitivo estuvieron señaladas por las siguientes obras.

La primera producción dramática escrita sobre un tema clásico en una lengua moderna fué el *Orfeo*. Es una pieza endeble, pero conmovedora, mitad égloga y mitad ópera, cuyo asunto es el trágico amor y la trágica muerte del músico Orfeo. La escribió para la corte de Mantua, en 1471, el brillante joven Angelo Ambro-

[22] En un examen de los dramas latinos escritos por los maestros jesuítas y representados en la Ordensschule de Posen entre 1599 y 1627, se recalca su fuerte deuda para con Séneca: nos referimos al libro de Adolf Stender-Petersen, *Tragoediae sacrae: Materialien und Beiträge zur Geschichte der polnisch-lateinischen Jesuitendramatik der Frühzeit*, Tartu, 1931 (*Acta et Commendationes Universitatis Tartuensis*, vol. XXV).

[23] J. S. Kennard, *The Italian theatre*, Nueva York, 1932, vol. I, p. 129, nota 2.

gini de Montepulciano, llamado Policiano.[24] Aunque hay alguna acción sobre la escena y mucha tensión dramática, los metros son casi enteramente líricos. A ésta siguieron otras obras semejantes: tal el *Céfalo* de Correggio, dramatización de una de las fábulas ovidianas, escrita en octavas reales y metros líricos, y publicada en Ferrara en 1487; tales también ciertas dramatizaciones de cuentos del *Decamerón* compuestas en las mismas formas ligeras y graciosas.

La primera comedia original a la manera moderna fué la *Cassaria* de Lodovico Ariosto, escrita en 1498 y representada (en Ferrara, por supuesto) en 1508. Es una adaptación de varias comedias clásicas: la *Caja de los juguetes*, el *Aparecido* y el *Cartaginesito* de Plauto, y *El verdugo de sí mismo* de Terencio. Pero también deja lugar a la sátira contra ciertos personajes de la época. A ésta siguieron otras comedias parecidas (en realidad, el *Formicone* de Francesco Mantovano se representó antes que la *Cassaria*). Otra comedia de Ariosto, *Las máscaras (Gli suppositi)*, escrita entre 1502 y 1503 y representada en 1509, se basa en los *Cautivos* de Plauto y en el *Eunuco* de Terencio. En 1556 George Gascoigne la tradujo al inglés con el estrafalario título de *Supposes*, y fué representada en Gray's Inn y en el Trinity College de Oxford. En esta forma suministró materiales para *La fierecilla domada* de Shakespeare. Sin embargo, la comedia italiana tomó un sabor acre con las obras teatrales de Maquiavelo y Aretino, que adoptaron la estructura, la traza y los personajes de la comedia clásica, modernizaron todos estos elementos y los mezclaron con detalles sucios, derivados en parte de los *fabliaux* medievales y en parte de su propia experiencia y fantasía.[25]

En España se publicó, en 1499, un libro en que se funden de manera única la novela naciente y el teatro que por segunda vez se descubría. Este libro es *La Celestina*, o *Comedia de Calisto y Melibea*, que en la edición de 1502 cambió su título de "comedia" por el de "tragicomedia", palabra inventada por Plauto. La *Celestina* es una obra teatral inmensamente larga, imposible de representar, pero de lectura fascinante; en su intriga se mezclan

[24] Policiano, que llegó a ser catedrático de griego y latín en Florencia, tenía sólo diecisiete años cuando escribió el *Orfeo*, y lo acabó en dos días. Véase el ensayo de L. E. Lord sobre el teatro bucólico que sirve de prefacio a su traducción inglesa del *Orfeo* y del *Aminta* de Tasso (Oxford, 1931).

[25] J. S. Kennard, *The Italian theatre*, *op. cit.*, vol. I, pp. 105 *ss.*, expone con algún detenimiento la deuda de la comedia italiana del Renacimiento para con Plauto y Terencio; véase también W. Creizenach, *Geschichte des neueren Dramas*, 2ª ed., vol. II, Halle, 1918, 1ª parte, pp. 250 *ss.*

los amores, los engaños, la aventura y la tragedia.[26] Su autor, Fernando de Rojas, "cristiano nuevo", conocía bien sus clásicos. Tenía presente sobre todo a Plauto: sus criados intrigantes, sus rufianes, sus soldados fanfarrones y sus prostitutas son personajes de la España de entonces, pero robustecidos y dramatizados por reminiscencias de las comedias plautinas más atrevidas. También había leído a Terencio, de quien tomó ciertos elementos, y además los nombres de Pármeno, Traso y Crito. El principal de sus personajes, Celestina, proviene sin duda alguna de la vida real; pero ya había tenido antes vida literaria: había sido la Acantis de Propercio, la Dipsas de Ovidio, la Pánfila de Apuleyo (a quien se cita expresamente en el aucto VIII), y también la Trotaconventos que ayudó al Arcipreste de Hita en sus amores. En la lengua de la tragicomedia se manifiesta la misma notable facultad de fusión: palabras, giros y recursos estilísticos latinos aparecen al lado del más castizo y vívido castellano. En la *Celestina* se unen España y Roma, tal como habían estado unidas quince siglos antes.

La *Sofonisba* de Giovan Giorgio Trissino (1515), si no fué exactamente la primera tragedia que se escribió en una lengua moderna, sí fué la primera que tuvo gran influencia. Es una dramatización de la historia de la reina africana de quien nos habla Tito Livio,[27] e imita modelos griegos, en particular la *Antígona* de Sófocles y la *Alcestis* de Eurípides. Su peculiar originalidad consiste en los hechos siguientes: su asunto no es un mito remoto, sino hechos históricos; está escrita en verso blanco; y es un primer esfuerzo por explotar las emociones que, según Aristóteles, son esenciales para la tragedia: lástima y terror. El autor se dió cuenta perfectamente de la importancia histórica que tenía su obra: en breve nos volveremos a encontrar con él como autor de la primera epopeya moderna en estilo clásico. Por desgracia, a pesar de su originalidad, no fué un escritor verdaderamente grande.[28]

[26] Véase M. Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la novela*, vol. III, Madrid, 1910 (tomo XIV de la *Nueva Biblioteca de Autores Españoles*), pp. I-CLIX; las influencias clásicas sobre la *Celestina* se estudian en las pp. XLII-LIII.

[27] La historia de Sofonisba está en los libros XXVIII-XXX.

[28] Un reciente estudio de los puntos flacos de la *Sofonisba* se puede ver en E. Roditi, "The genesis of neo-classical tragedy", en *The South Atlantic Quarterly*, vol. XXVI, 1947, pp. 93-108. El autor observa que Trissino, sabedor de que la tragedia tenía que inspirar lástima y terror, creyó seguramente que esto quería decir que sus personajes debían ostentar estas emociones para hacer que los espectadores las sintieran. Sobre la epopeya de Trissino, igualmente deficiente, véase *infra*, pp. 232-233.

Aunque publicada en 1515, la *Sofonisba* no se puso en las tablas sino muchos años más tarde. La primera tragedia original moderna que dejó un rastro extenso y creó una escuela fué la *Orbecche* (1541) de Giovanni Battista Giraldi, llamado Cinthio: es una tragedia histórica sobre las enemistades que desgarraron a la familia real persa, y la primera que pone en escena los crímenes sexuales y los horrores sangrientos de que tanto gustaban los públicos del Renacimiento. Los espectadores lloraban; las mujeres se desmayaban; fué un éxito tremendo.[29]

En francés, la primera tragedia que se escribió fué la *Cleopatra cautiva* de Étienne Jodelle, publicada en 1552 y compuesta según las normas de las tragedias de Séneca, aunque presentaba orgullosamente como su predecesor al teatro griego, con la pretensión de

> cantar en buen francés la tragedia de Grecia.[30]

Sus metros son pareados yámbicos de diez sílabas, pareados alejandrinos y coros líricos. Es obra majestuosa, pero algo aburrida.

La primera comedia francesa, el *Eugenio* de Jodelle, representada el mismo día, es en realidad una sucesora de la farsa medieval, con su metro octosílabo, su tema picaresco y como de *fabliau* y la forma en que está escrita, pero difiere por su longitud (tiene cinco actos), su escenario (la calle, junto a la puerta de las casas de los principales personajes) y algunas reminiscencias de Plauto y Terencio. Las comedias francesas que siguieron a ésta fueron igualmente ajenas a los moldes clásicos. La verdadera naturaleza de la comedia francesa no tendría realidad hasta mucho tiempo después, en una etapa distinta de clasicismo, por obra de Jean-Baptiste Molière.

La primera tragedia inglesa fué el *Gordobuc* (por otro nombre *Ferrex y Porrex*) de Sackville y Norton, obra representada en el Temple en 1562. Está escrita en verso blanco. No obedece las "leyes" de unidad —que casi no se habían inventado ni difundido aún—, pero su tema está emparentado con el de la guerra civil fratricida entre los hijos de Edipo, y en ella aparecen recursos griegos adquiridos a través de Séneca, como el de las Furias y el

[29] Véase el admirable estudio sobre la obra y la fama de Giraldi Cinthio que hace H. B. Charlton en *The Senecan tradition in Renaissance tragedy*, edición de Manchester, 1946, pp. LXXII *ss.;* y cf. también W. Creizenach, *Geschichte des neueren Dramas, op. cit.*, vol. II, 1ª parte, pp. 367 *ss.*

[30] "Françaisement chanter la grecque tragédie", como dijo Ronsard. Hay una buena crítica de la *Cléopâtre captive* en A. Tilley, *Literature of the French Renaissance,* Cambridge, 1904, vol. II, pp. 72 *ss.*

del mensajero que narra calamidades ocurridas fuera de la escena. El asunto se localiza en una de las más antiguas zonas de influencia clásica: la mitología de la Britania troyana.[31]

Mucho tiempo antes de esto, hacia fines del siglo XV, los espectadores ingleses habían visto el entremés intitulado *Fulgente y Lucrecia (Fulgens and Lucres,* o *Lucrece),* intriga amorosa inspirada evidentemente por los fantaseos renacentistas sobre la historia de la República romana: un honrado plebeyo y un voluptuoso patricio se disputan la mano de una virtuosa joven. Esta obra tenía una intriga secundaria de tono chocarrero; el espíritu cómico inglés, que tan turbulenta actividad había manifestado en las representaciones medievales, se iba revistiendo ahora, poco a poco, con enredados asuntos de tradición grecorromana y con personajes grotescos derivados de la historia y del teatro de Grecia y Roma. Un primer intento de este tipo fué el *Tersites* (hacia 1537), grosera farsa adaptada de un original latino escrito por el humanista francés del Renacimiento Ravisius Textor y basado en la figura cómica y vulgar que presenta Homero en la *Ilíada,* la misma figura de quien más tarde haría Shakespeare el bufón de *Troilo y Crésida.*[32] Otro intento antiguo fué *Jack el Juglar* (hacia 1560), "ingenioso y chistosísimo entremés", tosca adaptación del *Anfitrión* de Plauto.

La primera comedia inglesa de grandes proporciones fué el *Ralph Roister-Doister,* escrito hacia 1553 por Nicolas Udall para un elenco de escolares que evidentemente conocían su Plauto. El personaje principal es un bravucón como Tersites, moldeado sobre el soldado fanfarrón *(miles gloriosus)* de Plauto, que a su vez era un calco de los valentones legionarios extranjeros pagados por los sucesores de Alejandro Magno. A su servicio está un

[31] Sobre la legendaria conexión entre Troya y las naciones europeas modernas véase *supra,* pp. 92-93.

[32] El nombre *Tersites* significa 'Osado': se deriva de la misma raíz que el *thrasonical* que emplea Shakespeare en *As you like it,* V, II, 35. Tersites es el único soldado común y corriente que se menciona por su nombre en la *Ilíada,* y su afán de exponer los puntos de vista de "las otras filas" se presenta como una ridícula y repugnante muestra de descaro, justamente castigada por el cuerdo príncipe Odiseo (*Ilíada,* II, 211 *ss.*). El Tersites de Shakespeare apenas es reconocible (excepto por su lenguaje insolente, su *railing*). En la farsa *Thersites* el héroe es un soldado bravucón que consigue que el dios Mulciber (=Vulcano) le fabrique una armadura divina, lo cual es a ojos vistas una reminiscencia de la armadura de Aquiles en el libro XVIII de la *Ilíada* y de la de Eneas en el VIII de la *Eneida;* pero esta armadura no es invulnerable, sino que sobre el infeliz fanfarrón llueven palos y burlas, como sobre el Tersites de la *Ilíada.* Éste es un primerísimo ejemplo de parodia burlesca de los temas épicos.

típico parásito plautino llamado Merrygreek. La complejidad de la trama y su distribución en los distintos actos son de origen clásico, y algunos de los mejores chistes provienen de Plauto; pero el resto lleva la marca del más auténtico humor inglés, con toda su energía.[33]

El teatro español brotó, como el teatro nacional de otros países, de los graves espectáculos religiosos de la Edad Media y de las crudas piececitas coloquiales de las ferias y las fiestas, a veces en apacible forma rústica, a veces en forma de farsa, y a veces en las dos formas al mismo tiempo. España es un país conservador; por eso se mantuvieron y se desarrollaron en sus escenarios los tipos teatrales prerrenacentistas. Sus dos principales dramaturgos, Lope Félix de Vega Carpio y Pedro Calderón de la Barca, compusieron exquisitos autos sacramentales y brillantes entremeses; pero éstos, como muchos otros subgéneros que desarrolló el teatro del Renacimiento, son ajenos casi siempre a la influencia clásica, y no pueden ser estudiados aquí. Pero España es también emprendedora; por eso sus dramaturgos se propusieron utilizar temas clásicos y dar nueva vida a formas tomadas de la literatura grecorromana.

Ya hemos mencionado la *Celestina,* esa extraña "tragicomedia" en que la intrigante alcahueta ovidiana y los soldados y rufianes plautinos se reencarnan en un vasto drama que transcurre en las calles y casas de una ciudad española. El primero de los dramaturgos modernos de España, Juan del Encina, parece haber conocido también a Plauto y a Terencio, pero de manera mucho más superficial que Fernando de Rojas: no hay en su obra ninguna imitación directa de importancia, y su conocimiento del teatro clásico sólo puede inferirse de la habilidad técnica cada vez mayor que se manifiesta en sus últimas "églogas". En una de las farsas de su discípulo y sucesor Lucas Fernández aparece un soldado fanfarrón. Pero fué Bartolomé de Torres Naharro el primero que utilizó realmente a los comediógrafos romanos. De ellos tomó sus criados astutos, enredadores y jactanciosos, sus mañosas

[33] El "parásito", que se pegaba al rico y compraba lo que comía con su ingenio, mendacidad y adulación, era un tipo griego, no romano, y era extraño aun para los espectadores de Plauto. Gran parte de la intriga y del diálogo de *Ralph Roister Doister* es original; pero los discursos en que Merrygreek adula a Ralph comparándolo con los grandes héroes, ponderando sus magníficas hazañas y haciéndole creer que todas las mujeres lo aman, provienen del *Miles gloriosus* de Plauto. Compárese, por ejemplo, *Ralph Roister Doister,* I, II, 114 *ss.,* con el *Miles' gloriosus,* I, I, 58 *ss.* y IV, II; y *Ralph Roister Doister,* I, IV, 66 *ss.* (la hazaña del elefante) con el *Miles gloriosus,* I, I, 25 *ss.*

pero simpáticas mozuelas, ciertos elementos estructurales, como la división en cinco actos, y algunos recursos de la intriga, como el hacer que un personaje oiga el secreto de otro tras la puerta, y el descubrir al final la verdadera cuna del héroe y la heroína. (Entre los autores teatrales posteriores, también Juan Ruiz de Alarcón conocía a Plauto y Terencio, y los utilizó muchas veces.)

Aunque la rica variedad de la vida social contemporánea y el fecundo tesoro de las crónicas y tradiciones medievales suministraron la mayor parte de los asuntos empleados por los dramaturgos españoles, éstos fueron siempre conscientes de su pasado romano y del encanto, fuerza y flexibilidad de los temas grecorromanos. Durante el Siglo de Oro español se compusieron no menos de seis tragedias sobre la historia de Dido: entre sus autores se cuentan Tirso de Molina, Guillén de Castro y Gabriel Lobo Laso de la Vega.[34] La obra de Ovidio fué la fuente predilecta de los autores dramáticos españoles. De las cinco comedias que Lope consideraba las mejores que escribió, tres están compuestas sobre temas ovidianos: *Adonis y Venus*, el *Laberinto de Creta* y el *Perseo*. También dramatizó, entre otros temas de Ovidio, la leyenda de Medea (en *El vellocino de oro*) y la de Orfeo (en *El marido más firme*). Las amazonas aparecen en *Las mujeres sin hombres*, el emperador Nerón en *Roma abrasada*, y Androcles con su león en *El esclavo de Roma*. Calderón no sólo escribió graciosas comedias cantadas sobre temas ovidianos —Narciso, Dafne, Faetonte—, sino que convirtió otros mitos en dramas alegóricos y religiosos. Tal es, por ejemplo, su auto sacramental sobre Pandora, tal *El laberinto del mundo*, donde el viajero Teseo simboliza a la errante humanidad. La más extraordinaria de todas esas modernizaciones es quizá su *Orfeo divino*, en donde Orfeo, que rescata a su amada del imperio de la muerte, simboliza a Cristo, redentor de la humanidad. (Y cuando leemos este auto recordamos las pinturas cristianas de los tiempos primitivos de la Iglesia, en que se representa al Buen Pastor con los clásicos rasgos de Orfeo, tocando su música al bienaventurado rebaño que lo circunda.)

Casi todo lo del Renacimiento es inesperado e impredecible. Fué una época de paradojas. Una de estas paradojas es que Sha-

[34] Respecto a estos y otros datos debo mucho a G. R. Colburn, "Greek and Roman themes in the Spanish drama", en *Hispania*, XXII, 1939, pp. 163-168; E. Pérez, "Influencia de Plauto y Terencio en el teatro de Ruiz de Alarcón", en *Hispania*, XI, 1928, pp. 131-149; R. L. Grismer, *The influence of Plautus on the Spanish theatre through Juan de Timoneda* (tesis), Berkeley, Cal., 1930, y en particular a M. Menéndez y Pelayo, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, Madrid, 1921, vol. II, cap. V-VII.

kespeare y otros dramaturgos ingleses hayan tomado tantas cosas de Séneca, y hayan emulado tan conscientemente sus tragedias,[35] y en cambio los españoles, a pesar de conocerlo, a pesar de sentir el orgullo de ser sus compatriotas, rara vez se hayan esforzado por rivalizar con él. La *Numancia* de Cervantes se parece en parte a las obras teatrales patrióticas de la Roma antigua llamadas "pretextas", y en parte, por su abundancia de personajes sobrehumanos, se parece a un misterio medieval. La obra más semejante a las de Séneca en la dramaturgia de la Península es sin duda la tragedia *Castro*, del portugués Antonio Ferreira, notable por sus delicados coros líricos.

Otros tipos teatrales estaban tomando forma en el Renacimiento, o estaban contribuyendo con su fuerza y su brillo al desenvolvimiento del teatro moderno.

Por ejemplo, se representaban mascaradas con esplendor cada vez mayor en casi todas las cortes renacentistas; estas mascaradas, según ha observado el profesor Allardyce Nicoll, influyeron muchísimo sobre el desarrollo de la decoración teatral y de la dramaturgia.[36] La más célebre para los lectores ingleses es el *Comus* de Milton (obra representada en el castillo de Ludlow en 1634). Es mucho más que una simple mascarada. Es también una representación bucólica: el Genio Protector toma un disfraz pastoril y adopta el nombre de Tirsis,

> cuya dulce canción ha detenido
> en su curso al arroyo presuroso,
> y aromado a la rosa en la cañada.[37]

Y al final aparece el río Severn personificado en una ninfa griega con nombre latino. Pero el pensamiento de Milton, aun en su primera juventud, era tan rico, que infundió en su obrita muchos otros elementos. La escena dramática en que hacen huir a Comus está modelada sobre la conquista de Circe (madre de Comus) por Odisco,[38] y hay largas disquisiciones sobre cuestiones éticas, modeladas sobre Platón, de quien Milton traduce incluso un importante pasaje.[39]

[35] Véase *infra*, pp. 327-331.

[36] Allardyce Nicoll, *The development of theatre, op. cit.*, cap. VII, § 6.

[37] Milton, *Comus*, 494-496:

> *...whose artful strains have oft delayed*
> *the huddling brook to hear his madrigal,*
> *and sweetened every musk-rose of the dale.*

[38] *Odisea*, X, 274 *ss.*

[39] Milton, *Comus*, 463-475 = Platón, *Fedón*, 81*b-d* (véase H. Agar, *Milton and Plato*, Princeton, 1928, pp. 39-41).

El teatro pastoril fué una creación peculiar del Renacimiento, una síntesis de elementos clásicos ya existentes.[40] Los personajes eran pastoras y pastores idealizados (los tipos que había creado Teócrito y que tan delicadamente había transformado Virgilio), acompañados de los espíritus de la Naturaleza: Pan, Diana, sátiros, faunos y ninfas. La introducción de los amores sin esperanzas en la Arcadia fué en realidad invención de Virgilio,[41] pero este tema se hizo más complejo durante el Renacimiento. En varias de las *Bucólicas* virgilianas hay dos personajes que hablan, disputan y compiten, de tal manera que estos poemas llegaron incluso a ponerse en escena, en los teatros de la Roma de Augusto.[42] El redescubrimiento del teatro clásico sugirió a los dramaturgos modernos la posibilidad de crear obras completas sobre los temas de amor novelesco apropiados para personajes pastoriles, con el encanto de los trajes, la música y el paisaje de la Arcadia. La primera obra teatral que se escribió en una lengua moderna sobre un asunto profano, el *Orfeo* de Policiano, transcurre toda en ambientes pastoriles, y entre sus personajes secundarios hay varios pastores y un sátiro. Lo que sugirió esta idea fué en parte, indudablemente, el hecho de que a Orfeo se le asociaba con la naturaleza virgen, y en parte la leyenda que contaba la muerte de Eurídice por la mordedura de una serpiente, cuando huía de los abrazos del apasionado pastor Aristeo.[43] Las representaciones bucólicas prosiguieron su evolución como género independiente; pero contribuyeron también, de algún modo, a la creación de muchas comedias (una de ellas el *Como gustéis* de

[40] Un estudio muy bien escrito sobre todo este tema es el de W. W. Greg, *Pastoral poetry and pastoral drama*, Londres, 1906.

[41] Sobre la Arcadia véase *infra*, pp. 259-260.

[42] "Bucolica eo successu edidit ut in scaena quoque per cantores crebro pronuntiarentur", dice Donato en su vida de Virgilio (ed. Brummer, p. 90). Hay una alusión más vaga a esto mismo en Tácito, *Diálogo de los oradores*, 13, y otra alusión rarísima, que habla de Cytheris (la Lycoris de la *Bucólica X*) como recitadora, en Servio, *Comentario a las Bucólicas*, VI, XI.

[43] Ésta es la leyenda que Virgilio tiene presente en la *Geórgica IV*, 453 *ss.* Ovidio la alteró deliberadamente en las *Metamorfosis*, X, 8 *ss.* K. Vossler, *Die Antike in der Bühnendichtung der Romanen*, Leipzig, 1930 (*Vorträge der Bibliothek Warburg 1927-1928*), pp. 225 *ss.*, sugiere que el *Orfeo* fué una síntesis en que la poesía bucólica escrita sobre modelos clásicos se reunió con las piezas religiosas conocidas con el nombre de *sacre rappresentazioni;* pero sus argumentos no son muy convincentes. Sin embargo, pone muy en claro la conexión que hay entre el primitivo teatro bucólico y las escenas pastoriles de las representaciones religiosas de fines de la Edad Media, así como el papel que desempeñan, en Francia, ciertos episodios líricos amorosos colocados en un escenario bucólico y llamados *pastourelles*. (Acerca de éstas, véase W. P. Jones, *The pastourelle*, Cambridge, Mass., 1931.)

Shakespeare), y por otra parte, con su música lírica y sus escenarios llenos de imaginación, vinieron a ser un remoto antepasado de la ópera moderna.

La primera obra teatral de grandes dimensiones en el género bucólico fué *El sacrificio* de Beccari, llevado a la escena (en Ferrara) en 1555.[44] Esta obra sentó el esquema que muchas representaciones bucólicas seguirían en lo sucesivo: la disposición de amantes mal apareados. A ama a B, B ama a C, C ama a D, y D ha hecho voto de castidad; E ama F y su amor es correspondido, pero un cruel pariente les prohibe casarse. (Beccari resuelve este último problema haciendo que el tal pariente se transforme en jabalí.)

Las dos supremas obras maestras del teatro pastoril son el *Amintas* (*Aminta* en italiano) de Torquato Tasso, representado en Ferrara en 1573, y el *Pastor fiel* de Battista Guarini, mucho más largo, puesto en la escena en 1590. Son dramas sumamente complicados de amor y aventuras. Aminta no es (como después ha venido a resultar) una doncella, sino un joven, sobrino de Pan: su nombre, Amintas, es macedonio, y ya Teócrito lo había presentado en sus *Idilios*. Este pastor ama a Silvia, sobrina de Diana, pero ella aborrece a los hombres y su único deleite es la caza. Ni siquiera cuando, después de que un sátiro la ha desnudado y atado con su propia cabellera a un árbol, con las más reprensibles intenciones, acude Amintas a librarla en el último momento, sabe Silvia mostrarse agradecida; prosigue cazando; sólo se dulcifica cuando Amintas intenta darse muerte arrojándose de un peñasco, aunque afortunadamente lo salva un matorral que lo detiene en su caída. El drama de Guarini, escrito con el propósito de superar el *Amintas*, es mucho más complicado. Todas las acciones ocurren fuera de la escena, y se cuentan y después se comentan en canciones o declamaciones. La poesía del *Amintas* es de una belleza exquisita y melancólica, y se la ha comparado muy bien con la música y con la pintura del Renacimiento.[45] El *Pastor fiel* fué imitado en toda Europa, y tuvo más traducciones en las lenguas modernas que ninguna otra obra de la literatura italiana.

Según cierta teoría, existe otro descendiente directo del teatro griego y romano, y es la farsa popular, que sobrevivió (particu-

[44] Véase un resumen de esta obra en W. W. Greg, *Pastoral poetry and pastoral drama*, *op. cit.*, pp. 174-175.

[45] La comparación con la música es de J. E. Symonds, y la otra la he encontrado en Greg, *op. cit.*, el cual desarrolla ambas ideas en un párrafo muy bien escrito de la página 192 de su libro.

larmente en Italia) mediante la tradición transmitida por comediantes vagabundos, mediante espectáculos de títeres y mediante instituciones como los bufones que los monarcas y los grandes señores gustaban de tener a su servicio. En particular, se sugiere que ciertos personajes típicos han venido directamente de los comediantes romanos, por ejemplo el bobo en quien se mezclan la sagacidad y la necedad, y que se muestra deformado o ridículo: lleva una cresta de gallo o es completamente calvo. Es verdad que hay mucho de común entre la *commedia dell'arte* italiana y el espíritu de las comedias de Plauto, lo bastante para hacernos creer que los mismos personajes chistosos, ademanes chistosos y situaciones chistosas bien pueden haber seguido divirtiendo a sesenta generaciones de espectadores italianos. La más célebre de esas supervivencias es, para los espectadores modernos de habla inglesa, Mister Punch, el Polichinela de las comedias italianas.[46]

También la ópera estaba viniendo poco a poco a la vida. La crearon algunos conocedores de los clásicos que amaban el teatro y que sabían que en las tragedias griegas la música era una parte esencial de la ejecución. Por eso, entretejiendo acompañamiento musical con declamación dramática y exposición lírica, trataron de elevar la emoción de la pieza toda. Uno de sus principales problemas fué el de si los griegos ponían en música no sólo los coros, sino también los discursos dramáticos y los argumentos. Éste es, por supuesto, un problema perenne de la ópera: los compositores barrocos lo resolvieron empleando el recitativo, que interrumpen aquí y allá los cantantes para entonar una aria, y Wagner adoptando el sistema que llamó "canto-discurso". (Hay que recordar que Wagner pretendía emular con sus óperas la tragedia griega, y que, mientras componía *El anillo de los Nibelungos*, escribía música toda la mañana y leía a los trágicos griegos por la tarde.)

La primera ópera experimental, representada en Florencia en 1594, fué la *Dafne* de Ottavio Rinuccini, con música de Peri y Caccini. Es una dramatización del pasaje de las *Metamorfosis* en que Ovidio cuenta cómo Apolo, después de dar muerte a la espantosa serpiente Pitón, fué herido por la celosa flecha de Cupido y se enamoró de la desdeñosa Dafne, que acabó por quedar transformada en laurel.[47] (No sé si los autores llegaron a tener

[46] Respecto a esta teoría, véase W. Creizenach, *Geschichte des neueren Dramas*, 2ª ed., vol. I, Halle, 1911, pp. 380 *ss.*; Allardyce Nicoll, *Masks, mimes, and miracles*, Londres, 1931; y K. Vossler, "Die Antike in der Bühnendichtung der Romanen", art. cit., p. 241 y nota 2.

[47] Ovidio, *Metamorfosis*, I, 438-567. En el libro de D. J. Grout, *A short*

conocimiento de que una de las más célebres piezas de música de la antigua Grecia era una melodía descriptiva en que se pintaba la lucha entre Apolo y Pitón.)[48] La novedad esencial de esta producción, y de la *Eurídice,* que la siguió en 1600, era "la fusión de dos elementos aparentemente incompatibles, la comedia hablada del teatro y la melodía lírica de la música de cámara". No eran cosa nueva las obras teatrales con música incidental, pero la gran innovación llevada a cabo por los autores de la *Dafne* y la *Eurídice* fué construir "un círculo mágico de sonido musical ininterrumpido desde el comienzo de la intriga hasta el final".[49] Esa magia, que eleva a tantos de nosotros hasta un mundo más alto desde las primeras notas de la obertura de *Don Juan* o del preludio del *Oro del Rin,* la lograron por vez primera unos hombres que se afanaban por recrear la belleza y la fuerza originales del teatro griego.

Pocos años después de esto entró a la historia el primer gran compositor de óperas, Monteverdi, con una dramatización de la inmortal leyenda del inmortal músico, *Orfeo.* Monteverdi fué el primero que comprendió las posibilidades de la ópera en gran escala, pues las primeras representaciones del género se habían destinado a salas pequeñas y círculos íntimos de amigos. La ópera moderna y el teatro moderno en verso son los dos hijos de la tragedia griega, y constantemente aspiran el uno al otro.

Los cánones modernos de la crítica dramática se estaban fundando a lo largo del Renacimiento, gracias en parte a los experimentos de nuevas formas, y en parte al estudio y discusión de la teoría literaria grecorromana, representada principalmente por la *Poética* de Aristóteles, el "Arte poética" de Horacio y —aunque éste tuvo menos influencia— el ensayo de "Longino" *De lo sublime.* En la creación del teatro renacentista intervinieron en gran medida las elevadas normas de los críticos del Renacimiento, que, a pesar de su frecuente pedantería, no toleraban las obras desaliñadas.

---

history of opera, Nueva York, 1947, vol. I, cap. v, pueden verse resúmenes de la *Dafne* y de la *Eurídice,* con análisis y citas musicales. Grout afirma que la *Dafne,* escrita en 1594, se representó por vez primera en 1608 con música de Marco da Gagliano. Pero Wiese y Percopo, *Geschichte der italienischen Litteratur,* Leipzig, 1899, p. 438, dan el año de 1594 como fecha de la primera ejecución de esta obra, con música de Peri y Caccini.

[48] Nos referimos al *νόμος Πυθικός,* compuesto por Sacadas, que floreció en 580 antes de nuestra era. Seiscientos años después de su muerte lo seguían tocando los músicos.

[49] Las frases entre comillas están tomadas del precioso artículo de E. J. Dent, *The baroque opera,* en *The Musical Antiquary,* enero de 1910.

Joel Spingarn, en su magnífica historia de la crítica literaria durante el Renacimiento, ha rastreado la teoría de las Tres Unidades desde su origen hasta su constitución en forma de código literario. La única regla que Aristóteles establece es la muy razonable de que, en la poesía, el relato debe atender a *una sola acción*.[50] En cuanto al tiempo, lo que dice Aristóteles es que la tragedia trata de hecho de mantenerse dentro de una sola carrera del sol, un período de veinticuatro horas o algo que se le aproxime, si bien las primeras tragedias no lo hicieron así.[51] Según Spingarn, el primer crítico que hizo de esto una regla precisa fué Cinthio,[52] catedrático de filosofía y retórica en Ferrara. Dejó sentada esta regla en sus *Discursos sobre la comedia y la tragedia* (hacia 1545). Después, en su edición de la *Poética* de Aristóteles (1548), Robortello explica que Aristóteles quiso decir en realidad doce horas (puesto que los hombres están dormidos durante la noche); y Segni, en su traducción de la *Poética* (1549), ataca esta interpretación, diciendo que, como muchos acontecimientos soberanamente dramáticos ocurren durante la noche, el período aristotélico es de veinticuatro horas. Todo esto suena ahora a discusiones de pedantes, pero fué un intento, no de imponer reglas clásicas a un teatro moderno brillante y original, sino de perfeccionar un teatro moderno balbuceante y muchas veces endeble, enseñándole a conseguir sus mejores efectos por concentración, y no por el recurso de colgar antes de cada acto un cartelito que dijera TREINTA AÑOS MÁS TARDE.

La unidad de lugar fué una adición que hizo Lodovico Castelvetro en su edición de la *Poética* (1570). También él tenía una razón muy cuerda para ello, aunque no afirmó que Aristóteles la hubiese establecido. Decía que Aristóteles insistía en la verosimilitud. La acción de la obra de teatro tiene que parecer probable. No parecerá probable si la escena se está cambiando constantemente a "otra parte del campo" o a "Bohemia. Una región de-

[50] J. E. Spingarn, *A history of literary criticism in the Renaissance*, Nueva York, 1899. La referencia a Aristóteles es *Poética*, 1451ª 32. Véase también K. Borinski, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie*, vol. I, Leipzig, 1914 (*Das Erbe der Alten*, vol. IX), pp. 215 *ss.* y 219 *ss.*, donde se demuestra que la influencia de Aristóteles sobre el teatro comenzó, muy tenuemente, hacia 1492; Borinski observa el hecho paradójico de que, al derrumbarse la autoridad de Aristóteles en cuanto moralista y filósofo, haya surgido su prestigio como crítico literario. Pero en la Edad Media y en los primeros años del Renacimiento la *Poética* era demasiado difícil de leer para la mayor parte de los críticos.

[51] Aristóteles, *Poética*, 1449ᵇ 12 *ss.*

[52] Sobre Giraldi Cinthio véase *supra*, p. 217.

sierta del país, junto al mar". También Trissino, en su *Poetice* (1563), contrasta la práctica de las Unidades con las chapucerías de los "poetas ignorantes". Así, pues, la doctrina de las Tres Unidades fué útil para el tiempo en que se creó. Fué un intento de inyectar fuerza y disciplina en los métodos de muchos dramaturgos de esa época que todo lo dejaban al azar y a la improvisación; y su objeto no era simplemente que se copiara a los antiguos, sino que el teatro se hiciera más intenso, más realista y más verdaderamente dramático.

El teatro moderno se manifiesta con cuatro instrumentos distintos: la escena y la ópera, el cine y la radio. Estos dos últimos son extensiones de los dos primeros, y sus diferencias principales consisten en las condiciones físicas y mecánicas de ejecución y transmisión. La primera pareja, tan esencial, se creó en el Renacimiento, gracias, no a una reproducción mecánica de materiales clásicos, sino a una adaptación creadora de las formas clásicas, con todas aquellas riquezas potenciales que no habían realizado los autores dramáticos de la Edad Media, y aceptando el reto de las obras maestras clásicas, mal entendidas o ignoradas en tiempos anteriores.

VIII

EL RENACIMIENTO

LA EPOPEYA

Sólo un poema que pueda llamarse épico por su grandeza se escribió en una lengua vulgar durante la Edad Media: la *Comedia* de Dante, cuya forma es distinta no sólo de la de cualquier epopeya anterior, sino de la de cualquier poema anterior de la literatura universal. Ya hemos rastreado la deuda de Dante a Virgilio, deuda reconocida con la mayor nobleza por el propio Dante. La deuda de las epopeyas del Renacimiento a la poesía clásica es más evidente, y alcanza no menor hondura.

No consideraremos aquí las epopeyas escritas en latín, como el *Africa* de Petrarca. Las epopeyas del Renacimiento que nos interesan, escritas en lenguas modernas, se pueden dividir en cuatro clases según su asunto y el tipo de influencia clásica que las conforma.

La primera clase se define fácilmente: *imitación directa de la epopeya clásica*. Esta clase está representada únicamente por la *Franciada* de Pierre de Ronsard (1524-1585), cuatro cantos de un poema inconcluso publicados en 1572. El plan del poeta era hacer un calco fiel de la *Eneida*. Tenía que contar cómo, de la misma manera que Eneas había huído de Troya para fundar Roma, así un héroe de cuna aún más noble, Astianacte, hijo de Héctor (llamado ahora Francus o Francion), sobrevivió a la caída de Troya, llegó a la Galia, fundó la ciudad de París (poniéndole el nombre de Paris, el hermano de su padre) y fundó los cimientos de la Francia moderna. Está escrita en pareados decasílabos, versos demasiado cortos para la lengua francesa y para asunto tan ambicioso. Ronsard imagina un romántico amor entre Francus y una princesa cretense. El poema fué un fracaso rotundo: Ronsard no pudo siquiera terminarlo.[1]

[1] Según escribe el propio Ronsard, su inspiración quedó destruída por la muerte de Carlos IX, que le había instado a escribir el poema y hasta había elegido el desastroso metro. Pero en realidad se sintió aliviado de una obligación intolerable. Su plan abarcaba veinticuatro libros, esbozó catorce, pero sólo cuatro dejó escritos (unos seis mil versos en total). Es interesante mirar cómo Ronsard trata de ser griego, y cómo es romano a pesar de sí mismo, tal como en sus *Odas* se empeña en ser Píndaro y vuelve una y otra vez a Horacio (véase *infra*, pp. 390-391). En su prefacio a *La Franciade* escribía:

En seguida vienen las *epopeyas sobre aventuras heroicas contemporáneas,* escritas principal o totalmente en la manera clásica. La más grande de ellas es *Los Lusíadas* (es decir, los Portugueses, 'hijos de Luso'), publicada en 1572 por Luis de Camoens (1524-1580). Cuenta la historia de la exploración del África oriental y de las Indias Orientales por el navegante Vasco da Gama: Camoens mismo había sido uno de los primeros exploradores del remoto Oriente. Su poema es suntuosamente clásico por su estilo, sus episodios y su ambiente.[2]

Mucho más sencilla es la *Araucana* de Alonso de Ercilla y Zúñiga, que fué uno de los conquistadores de la América del Sur (1533-1594). Comenzó a publicarla en 1569, y sacó a la luz la edición completa en 1590. Narra en treinta y siete cantos, que son en parte verdadera poesía y en parte crónica rimada, cómo quebrantaron los invasores españoles la resistencia de los indios chilenos.[3] Éste es el primer libro importante que se escribió en

---

> *J'ay patronné mon oeuvre plustost sur la naïve facilité d'Homere que sur la curieuse diligence de Virgile.*

(¿habrá pensado en el *curiosa felicitas* con que Petronio se refirió a Horacio, en *Satirica,* CXVIII, 5?). Y sin embargo, tomó relativamente poco de Homero, y en cambio muchísimas cosas, hasta en el detalle de las palabras, de Virgilio. Cf. P. Lange, *Ronsards Franciade und ihr Verhältnis zu Vergils Aeneide,* Würzen, 1887, que presenta varias páginas de correspondencias verbales. Lange observa que el principal recurso que Ronsard adoptó de Homero es el relato amplio y detallado de una sola operación, como la de cargar un carro o la de echar al mar una flota: esto hace que la descripción suene incomparablemente natural y vívida. El asunto en sí de *La Franciade,* la leyenda de la supervivencia del príncipe troyano Francus y su presentación como antepasado de los franceses, fué producto de la decadencia del Imperio romano y del contacto de los bárbaros con la mitología clásica, tal como el árbol genealógico troyano de Teodorico (cf. *supra,* p. 92); este mito aparece por primera vez en Fredegar, historiador del siglo VII. Ronsard lo tomó de las *Illustrations des Gaules et singularitez de Troye* de Jean Lemaire de Belges (1509-1513), y ya lo había utilizado en sus *Odas* (I, 1, y III, 1). En cuanto a otros aspectos de ese mito, véase H. Gillot, *La querelle des anciens et des modernes en France,* París, 1914, pp. 131 *ss.*

[2] Camoens dividió *Os Lusiadas* en diez cantos, y empleó la estrofa que Ariosto había hecho célebre: la *ottava rima,* es decir, octavas reales (ocho versos de once sílabas con rimas ABABABCC). Luso es el antepasado mítico de los portugueses, cuya tierra conocieron los romanos con el nombre de Lusitania.

[3] También la *Araucana* está escrita en octavas reales. El asunto del poema es sumamente interesante, y algunos episodios son muy conmovedores; pero el estilo narrativo de Ercilla se hace a veces rastreramente prosaico. Vaya como ejemplo esta estrofa (IX, 18):

> Heme, señor, de muchos informado,
> por que con más autoridad se cuente;

América. (El autor, que tenía amistades poderosas en la corte de España, algo así como Chaucer, pero en un nivel más alto, fué condenado a muerte por un tribunal militar y expulsado de Chile a España, después de salvarse de la ejecución cuando estaba casi con el pie en el cadalso: se vengó de su superior militar pasando en silencio casi todas sus hazañas en la *Araucana*.) El poema de Ercilla fué muy aplaudido, y también muy imitado. Cuando el cura y el barbero hacen su escrutinio en la biblioteca de don Quijote y arrojan por la ventana el desecho, ponen a un lado la *Araucana*, y el cura dice que es uno de los tres mejores poemas "que en verso heroico en lengua castellana están escritos".[4] Hay, por supuesto, otros de este tipo: por ejemplo la *Dragontea* de Lope de Vega, que cuenta el último viaje y la muerte de aquel dragón infernal, Sir Francis Drake...

En la tercera clase entran las *epopeyas novelescas de hazañas caballerescas medievales*, que están penetradas de influencia clásica. Son una mezcla de tres ingredientes principales: complicadas crónicas de aventuras caballerescas de tiempos remotos, episodios de amor romántico en la manera que comenzó en la Edad Media y continuó a lo largo del Renacimiento, y elementos grecorromanos de todas clases, desde lo más baladí hasta lo más esencial. La más conocida de estas epopeyas es el *Orlando furioso* de Lodovico Ariosto (1474-1533), publicado en 1516: es una vasta y deliciosa fantasmagoría que cuenta las aventuras amorosas y guerreras de Roldán y otros paladines, en un período que se puede identificar

---

a veinte y tres de abril, que hoy es mediado.
hará cuatro años cierta y justamente,
que el caso milagroso aquí contado
aconteció, un ejército presente,
el año de quinientos y cincuenta
y cuatro sobre mil por cierta cuenta.

En cuanto a la estructura del poema, Ercilla trató de construir un conjunto bien equilibrado, pero fracasó por querer meterlo todo en sus versos. En realidad debió haber terminado con la muerte del formidable caudillo indio Caupolicán, pero añade como apéndices datos autobiográficos del propio Ercilla, así como un discurso sobre los intentos españoles de adueñarse de Portugal. La influencia clásica más notoria en la *Araucana* es la de Lucano, a quien los poetas épicos españoles del Renacimiento admiraban porque era a su vez español y porque había en su estilo cierta orgullosa violencia con la que ellos se sentían afines. Algunas de las adaptaciones que Ercilla hizo de Lucano están señaladas por C. Schlayer, *Spuren Lukans in der spanischen Dichtung*, Heidelberg, 1927, por W. Strohmeyer, *Studie über die Araukana*, Bonn, 1929, y por G. Highet, "Classical echoes in *La Araucana*", en *Modern Language Notes*, vol. LXII, 1947, pp. 329-331.

[4] Cervantes, *Don Quijote*, I, VI.

a grandes rasgos con la época que vió la invasión de Francia por los sarracenos y su derrota por Carlos Martel.[5] El *Orlando furioso* venía a continuar y perfeccionar un inconcluso *Orlando enamorado,* compuesto por Matteo Maria Boiardo, conde de Scandiano (1434-1494). La trama y su desarrollo son el colmo mismo de la anti-historicidad. Este Orlando (en quien pocos podrán reconocer a Roldán, o Hruodland, el fiero alcaide de la marca de Bretaña) se vuelve loco porque Angélica, hija del Gran Kan de Catay, no corresponde a su amor. No recobra el juicio sino cuando el mago Astolfo visita la luna, jinete en alado corcel y guiado por San Juan, el autor del Apocalipsis, y trae de allá una redoma en que está encerrada su razón. Las razones perdidas de muchas gentes están almacenadas en la luna. Astolfo apenas puede creer que la locura haya hecho tantas víctimas. Examina redoma tras redoma para hallar la de Orlando,

> y al fin logró reconocerla, cuando
> escrito en una vió: SESO DE ORLANDO.[6]

Para rivalizar con Ariosto en arte y superarlo en seriedad, Edmund Spenser (1552?-1599) empezó su poema *La reina de las hadas (The faerie queene).* Sólo quedan seis libros y un fragmento. Su intención era escribir doce libros, cada uno de los cuales contaría el relato de una aventura caballeresca en relación con la Tabla Redonda de Arturo, y ejemplificaría una de las virtudes morales. Por su forma y por el tipo de su asunto, este poema sigue a Ariosto, pero su tono moral y muchos de sus rasgos secundarios están modelados sobre Homero y Virgilio.[7] La

[5] El *Orlando furioso* tiene cuarenta y seis cantos, dispuestos en estrofas de versos hendecasílabos con rimas ABABABCC (cf. *supra,* nota 2). Roldán fué en realidad uno de los paladines de Carlomagno, pero a menudo se confunde a este emperador, a causa de sus guerras contra los paganos, con su abuelo Carlos Martel, que fué el que detuvo la oleada de la agresión islámica con la victoria de Tours, el año 732.

[6] *Orlando furioso,* XXXIV, 83:

> *e fu da l'altre conosciuta, quando*
> *avea scritto di fuor: Senno d'Orlando.*

[7] *The faerie queene* tiene un esquema métrico más complicado que el de Ariosto: ocho versos decasílabos con un alejandrino final, rimando ABABBCBCC. Spenser, en su carta introductoria dirigida a Raleigh, le dice que su propósito es integrar en su poema lo mejor de Homero, Virgilio, Ariosto y Tasso. Hay una valiosa lista de los autores clásicos que conoció Spenser en W. Riedner, *Spensers Belesenheit,* Leipzig, 1908 (*Münchener Beiträge,* vol. XXXVIII), pero se han de tener en cuenta, al consultar este libro, las indicaciones de H. G. Lotspeich, *Classical mythology in the poetry of Edmund Spenser,* Princeton, 1932 (*Princeton Studies in English,* vol. IX).

Teseida de Boccaccio, cuya manera es medieval aunque su asunto sea griego, es un primer ejemplo, menos desarrollado, del mismo tipo.

Dos poemas de este grupo constituyen por sí una sub-clase. El más grande es la *Jerusalén liberada* de Torquato Tasso (1544-1595), magnífico poema terminado en 1575, publicado sin licencia del autor en 1581 y reeditado, después de haberlo revisado y podado, en 1593.[8] Cuenta la historia de la primera cruzada (1095) en términos esplendorosamente novelescos, y el eje del asunto son los esfuerzos que hace el Demonio para estorbar la captura de Jerusalén por los cruzados, ayudado por un ministro poderosísimo, la linda hechicera Armida. Es tan distinta esta historia de la que en términos tan sobrios cuentan Gibbon[9] y sus autoridades, que es casi imposible reconocerla. En lo exterior, el poema se parece al de Ariosto, pero difiere en un punto esencial. Constantemente, y con absoluta seriedad, entran en sus versos la doctrina cristiana y lo sobrenatural cristiano.

En esto tenía un predecesor, famoso en su tiempo: la *Italia liberada de los godos,* por Giovan Giorgio Trissino (1478-1550), escrita en veintisiete cantos de verso suelto y que describe, muy en el estilo de los poemas novelescos de la Edad Media, pero con

---

Lotspeich observa que Spenser dependía en gran medida de dos manuales de mitología, la *Genealogia deorum* de Boccaccio y las *Mithologiae* de Natalis Comes, y que se sirvió abundantemente de los comentarios y citas de estos manuales. Con todo, si se tienen en cuenta su edad y sus ocupaciones, fué Spenser un notable lector de los clásicos. Conocía bien a Homero, y también a Platón *(Apología de Sócrates, Gorgias, Fedón, Fedro, Timeo, La República, El Banquete*), a Aristóteles y algunas cosas de Plutarco; conocía la *Teogonía* de Hesíodo y un poco de la obra de Heródoto, pero (a pesar de lo que dicen los elogios de su amigo E. K.) sólo una o dos obras de cada uno de estos autores: Teócrito, Bión, Mosco y Luciano. (Sobre los poetas bucólicos véase M. Y. Hughes, "Spenser and the Greek pastoral triad", en *Studies in Philology,* vol. XX, 1923, pp. 184-215.) Su cultura latina era mucho más abundante que la griega: conocía muy bien a Virgilio (Riedner, *op. cit.*, pp. 68-90, da una notable lista de los pasajes imitados de la *Eneida*), e igualmente bien las *Metamorfosis* de Ovidio, las epístolas, odas y épodos de Horacio, César, las *Discusiones tusculanas* y el *De oratore* de Cicerón, Lucrecio (la invocación inicial está adaptada en *The faerie queene,* IV, x, 44 *ss.*), la *Historia natural* de Plinio; y, con menos certeza, las sátiras de Persio y Juvenal y la *Farsalia* de Lucano.

[8] La *Gerusalemme liberata* emplea el mismo metro que el *Orlando furioso,* y está dividida en veinte cantos. La versión que Tasso publicó después de hacerle cambios recibió el nombre de *Gerusalemme conquistata:* las "correcciones" de Tasso alteran radicalmente, muchas veces, el texto primitivo, para poner más de relieve los elementos cristianos del poema y para hacerlo menos novelesco y más clásico.

[9] Gibbon, *The decline and fall of the Roman Empire,* cap. LVIII.

aderezos cristianos y clásicos, cómo el emperador romano de Oriente, Justiniano, atacó a los godos que eran dueños de Italia en el siglo VI y logró derrotarlos.[10] Se ha dicho muchas veces que esta epopeya es un fracaso porque se apega rígidamente a las reglas de Aristóteles. Es ciertamente un fracaso. Pero esto no porque se sujete a ningún conjunto particular de reglas. Los principios sugeridos por Aristóteles para la epopeya no son tantos, ni lo bastante rígidos, aun en caso de ser mal aplicados, como para maniatar a ningún escritor. El poema fracasa, como la tragedia *Sofonisba* del mismo Trissino, simplemente porque su autor es mal poeta: sus versos son pedestres, su trama torpemente hilvanada, y su imaginación muy flaca.[11] Con todo, fué famoso en su tiempo por ser el primer poema épico moderno en la manera clásica, y su título mismo simboliza la principal corriente del Renacimiento.

Estos dos poemas constituyen un puente hacia la cuarta y última clase de epopeyas renacentistas: las *epopeyas religiosas cristianas,* sobre asuntos tomados de la historia y la leyenda judeocristiana, pero dispuestas casi enteramente conforme a la manera clásica.[12] Son sobre todo el *Paraíso perdido* y el *Paraíso recobrado* de John Milton (1608-1647), publicados en 1667 y 1671: estos poemas cuentan, en doce y cuatro libros de verso blanco respectivamente, las majestuosas historias de la caída del hombre y de la tentación de Jesús en el desierto.

La influencia clásica, en cada uno de estos poemas, lo penetra todo. No es predominante en todos ellos, pero sí es uno de los principales supuestos, sin el cual no se pueden entender. En varios de ellos los ideales de la Edad Media son tan fuertes como el ideal clásico, y hasta más fuertes. En otros sectores del Renacimiento podemos rastrear la supervivencia de hábitos medievales

[10] A Boecio se le acusó de haber aconsejado este ataque contra los godos (cf. *supra,* p. 71). El título del poema suele variar ligeramente: *La Italia liberata da Gotti* es el que aparece en la edición de Verona de las obras de Trissino, publicada en 1729.

[11] Véase *supra,* p. 216.

[12] No hay que pasar por alto un notable poema didáctico escrito en época anterior por el gascón Guillaume de Salluste, Sieur du Bartas (1544-1590): *La Sepmaine,* o *La création du monde,* que se publicó en 1578 y gozó de mucha fama. Cuenta, en siete libros de pareados alejandrinos, la historia de la creación, en un lenguaje a veces afectado, pero a menudo sublime. El tema está tomado de los dos primeros capítulos del Génesis, pero Du Bartas lo agranda enormemente con su utilización de la poesía, la ciencia y la filosofía grecorromana, y de los conocimientos científicos de su época. Du Bartas y Tasso son los dos predecesores más importantes de Milton.

de pensamiento; por ejemplo, en las espléndidas armaduras fabricadas para nobles y reyes (a menudo con diseños grecorromanos) mucho tiempo después de haber terminado la utilidad práctica de la armadura, y en algunas de las anacrónicas fiestas en que se llevaban tales armaduras. Milton mismo quiso al principio escribir sobre temas arturianos. Pero, relativamente débiles o relativamente fuertes, la imaginación y el pensamiento clásicos penetran todas las epopeyas del Renacimiento. Ni siquiera la más sencilla de todas, la *Araucana,* puede ser apreciada debidamente por alguien que no sepa nada de la literatura grecorromana; y para entender a todo Milton es preciso ser un verdadero erudito en cuestiones clásicas.

Es interesante notar cómo esta influencia varía de un poema a otro en importancia, fuerza y penetración.

Sólo dos de los poemas tienen asunto clásico: la *Franciada,* que es un fracaso, y la *Teseida,* que es medieval en su manera. Por lo visto, es imposible para un poeta moderno escribir una buena epopeya clásica en la manera clásica. El fracaso del *África* de Petrarca lo confirma.

En cuanto a su estructura, algunos de estos poemas tienen el típico molde medieval, lleno de digresiones, de trama intrincada e interminable. Pero el *Paraíso perdido* está escrito en doce libros —los mismos que la *Eneida*—, cada uno semi-independiente, y todos cuidadosamente equilibrados entre sí. *Los Lusiadas* están en diez libros; y *La reina de las hadas* debió haber tenido doce.[13] Estos poemas son clásicos en cuanto a su estructura; y el mismo

[13] En su carta a Raleigh, dice Spenser que su plan es escribir *The faerie queene* en doce libros porque, según Aristóteles, hay doce virtudes morales, y él se propone ejemplificar cada una de ellas en su poema. Pero Aristóteles no expone nunca este rígido esquema de las virtudes. Vemos aquí un ejemplo típico del hábito renacentista y barroco de considerar como leyes lo que los griegos decían como simples sugestiones, y de imponer por la fuerza la simetría aun en materiales que hubieran debido dejarse flexibles. Véase J. Jusserand, *A literary history of the English people,* 3ª ed., Nueva York, 1926, vol. II, p. 479, nota, donde se estudia este error a través de Bryskett, amigo de Spenser, hasta llegar a los humanistas italianos Eneas Silvio Piccolomini y Giraldi Cinthio. Considerado desde otro punto de vista, este esquematismo es, en Spenser, un intento de imponer un plan clásico en una trama episódica y típicamente difusa, como es la de Ariosto: véase M. Y. Hughes, *Virgil and Spenser,* Berkeley, Cal., 1929 (*University of California Publications in English,* vol. II, fasc. 3), pp. 322-332. A este esquematismo contribuía el hecho de que el 12 era un número místico, el número de los discípulos de Cristo, el número de los libros de la *Eneida.* El *Paraíso perdido* estaba originalmente en diez libros, pero Milton lo refundió en doce en 1674. [Cf. E. R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina,* trad. M. Frenk Alatorre, México, 1954, excurso XV.]

Orlando furioso, con ser tan difuso, tiene más simetría y orden que un poema medieval como el *Roman de la Rose*, verdadero cajón de sastre.

Una parte esencial de la epopeya es lo sobrenatural, que da a las hazañas heroicas su trasfondo espiritual. Encontramos que en las epopeyas de asuntos modernos la mitología grecorromana es la que suministra prácticamente todos los elementos sobrenaturales. Así, una de las más grandiosas creaciones de Camoens en los *Lusíadas* es el espíritu del tormentoso Cabo de Buena Esperanza, que bajo los rasgos de un genio gigantesco de nubes y borrascas se aparece a Vasco da Gama cuando se dirige con su flota hacia la India. Su nombre es Adamastor, el Inconquistable. Él mismo explica que en otro tiempo había sido un Titán, y que fué transformado en montaña (seguramente la Montaña de la Tabla) por haber intentado seducir a Tetis, la diosa marina.[14] Así también en la *Araucana* el hechicero indio Fitón, que suscita con su conjuro, para utilidad del narrador, una visión de la batalla de Lepanto, invoca demonios clásicos como Cérbero, Orco y Plutón; vive en una cueva copiada de la caverna de la hechicera en el libro VI de la *Farsalia*, y tiene una colección de serpientes copiadas de la ofiología de la misma *Farsalia* (libro IX): cerastes, hemorrois, etc.[15]

En cambio, en las epopeyas novelescas, gran parte del elemento sobrenatural lo suministran las fantasías medievales: magia, hechiceros, objetos encantados como yelmos y espadas, animales fabulosos como hipogrifos alados.[16] Pero la mitología clásica se mezcla aquí para suministrar importantes materiales accesorios. (Esta mezcla de lo medieval y lo grecorromano es un recurso deliberado en todos estos poemas.) Por ejemplo, el infierno que se describe en *La reina de las hadas* es casi enteramente como el mundo griego y romano de los muertos. En uno de los primeros episodios de este poema, Duessa lleva en un carro al pagano Sansjoy, inani-

[14] En nuestros días ha resucitado este mito el poeta sudafricano Roy Campbell, autor de un libro de poemas en que se ve algo de la misma rebelde violencia que aparece en la concepción camoniana del gigante transformado en montaña; le puso como título *Adamastor*. (Se editó en Londres en 1930: véase en particular el poema *Rounding the Cape*.) El gigante aparece en el canto V de *Os Lusiadas*.

[15] Ercilla, *La Araucana*, XXIII, 51.

[16] Para muchas de estas cosas hay paralelos en la mitología griega: el caballo alado Pegaso es análogo al hipogrifo, el anillo de Giges hacía invisible a su dueño, etc. Pero ninguno de los grandes poemas épicos clásicos hace de tales propiedades sobrenaturales un elemento esencial de la trama.

mado, para que lo sane el dios Esculapio, y en su camino contempla las mismas escenas y las mismas figuras que se describen en la *Eneida* (Ticio, Tántalo, Sísifo, etc.).[17] Y en el canto IV de la *Jerusalén liberada* hay un infierno igualmente parecido al clásico, con harpías, la Hidra, Pitón, Escila, las Gorgonas y todo, si bien los encantadores, las brujas y los demonios son figuras enteramente medievales. Además, la mayor parte de las divinidades secundarias que aparecen en estos poemas son creaciones de la fantasía griega y romana. En el poema de Spenser,[18] la princesa Una es liberada del poder de su raptor Sansloy por un grupo de faunos y sátiros que pasa. (Los sátiros aparecen a menudo en *La reina de las hadas,* y algunas veces se entregan a actividades notablemente "satirescas".) Cuando se invoca a un mal espíritu, suele ser un espíritu clásico. En el *Orlando furioso* y en la *Jerusalén liberada* es preciso encender la contienda en uno de los ejércitos enemigos. En el *Orlando,* quien se encarga de hacer esto es Discordia, el espíritu que causó la guerra troyana; en la *Jerusalén* lo hace la furia Alecto, que desempeña la misma misión en el libro VII de la *Eneida* de Virgilio. Una buena muestra de la alegre despreocupación de Ariosto puede verse en el hecho de que Discordia es despachada por el arcángel Miguel, y de paso se encuentra con Celosía, a quien acompaña un enanito enviado por la bella Doralice al rey de Sarza; y algo de la grandeza de Tasso puede vislumbrarse en el hecho de que la aparición de Alecto es más aterrradora aún que en Virgilio: viene en figura de un tronco decapitado, llevando en su mano una cabeza de la cual sale su voz.[19] También aparece Circe, con su palacio encantado y su mala costumbre de transformar en bestias a los huéspedes desprevenidos: Tasso la pinta con el nombre de Armida, y Spenser con el nombre de Acrasia (aquí es personificación de la Incontinencia; el nombre lo ha encontrado en Aristóteles). Pero también aquí añade algo Tasso: toma de Ovidio la técnica de la metamorfosis y hace que Armida transforme a los caballeros en peces, que son

[17] *The faerie queene,* I, v. En I, 1, 37 *ss.,* el perverso ermitaño Archimago invoca a Hécate y a la Gorgona, y envía un duende a Morfeo para pedirle un sueño que perturbe los sentidos de Croix-Rouge. El duende sale por la puerta de marfil que aparece en Virgilio (*Eneida,* VI, 894-899). Hay algunas preciosas observaciones sobre los cuadros infernales que pinta Spenser y lo que deben a Virgilio, en M. Y. Hughes, *Virgil and Spenser, op. cit.,* pp. 371 *ss.*

[18] *The faerie queene,* I, VI.

[19] Tasso, *Gerusalemme liberata,* VIII, 60. La imagen le ha sido sugerida por la terrible visión de Bertrán de Born en Dante, *Inferno,* XXVIII, 118 *ss.* Cf. Ariosto, *Orlando furioso,* XVIII, 26 *ss.,* y Virgilio, *Eneida,* VII, 323 *ss.*

los animales a que ellos se parecen físicamente: las escamas corresponden a su reluciente armadura de plata.[20]

En las epopeyas cristianas, prácticamente todo el elemento sobrenatural está representado por Dios, Jesucristo, los ángeles y los demonios. Pero sus acciones, y aun su apariencia, se describen muchísimas veces con términos inventados por los poetas clásicos. Por ejemplo, el arcángel Miguel, que arroja a Adán y Eva del Edén en el *Paraíso perdido*, está armado de punta en blanco y lleva una "purpúrea veste militar" teñida por la diosa griega del arcoiris.[21] Y cuando Rafael vuela para precaver a Adán contra la visita del tentador, lleva, como los serafines bíblicos, seis alas; pero dos de ellas están en sus pies, como las de Hermes-Mercurio, a quien entonces se le compara:

> Como el hijo de Maya se detuvo.[22]

En los primeros libros de Antiguo Testamento y varias veces en los evangelios suele Dios enviar ángeles para intervenir en las cosas humanas. Sobre este modelo, los poetas épicos cristianos ha-

[20] Circe es personaje de Homero, *Odisea*, canto X; Acrasia aparece en Spenser, *The faerie queene*, II, XII; Armida en Tasso, *Gerusalemme liberata*, X, 65 *ss*. Un recurso predilecto de Ovidio, y de mucho efecto, consiste en describir una metamorfosis paso a paso, haciendo de ella, no una abrupta transformación como en las *Mil y una noches* árabes, sino un proceso comprensible, fácil de seguir con la mirada, y por lo mismo más creíble.

[21] Milton, *Paradise lost*, XI, 240-244:

> *Over his lucid arms*
> *a military vest of purple flowed...*
> *Iris had dipt the woof.*

[22] Milton, *Paradise lost*, V, 258: "Like Maia's son he stood", reminiscencia de Mercurio posándose en el monte Atlas (Virgilio, *Eneida*, IV, 252):

> *Hic primum paribus nitens Cyllenius alis*
> *constitit.*

Shakespeare tenía en la imaginación este hermoso cuadro cuando escribió (*Hamlet*, III, IV, 58-59):

> *a station like the herald Mercury*
> *new-lighted on a heaven-kissing hill.*

(Cf. *infra*, p. 309.) Todavía más completa es la fusión de las deidades paganas y los espíritus cristianos en *La Italia liberata da Gotti* de Trissino, donde aparecen ángeles cuyos nombres son Gradivo (epíteto de Marte) (canto XII):

> *...l'Angel Gradivo, che dal cielo*
> *scese per ajutar la gente Gotta,*

Paladio (derivado de Palas, canto II y *passim*), Nemesio (derivado de Némesis, canto XX) y Herminio (derivado de Hermes, canto XXIII y *passim*). El ubicuo Onerio (canto I y *passim*) parece ser una forma angélica del sueño, Ὄνειρος, enviado por Zeus a Agamemnón al principio del libro II de la *Ilíada*.

cen constantemente que los ángeles lleven mensajes de Dios a los hombres, y que auxilien o detengan a los principales personajes. Pero sus intervenciones están tan elaboradas y son tan sistemáticas, que se parecen más bien a las divinidades menores de la epopeya clásica. Así, al comienzo de la *Jerusalén liberada* Dios envía a Gabriel para preguntar a Godofredo de Bullón por qué no emprende la acción contra los paganos; y al comienzo de la *Italia liberada* Dios manda al ángel Onerio (que ha tomado los rasgos del papa) para excitar a Justiniano contra los godos. Así también, en una de las justas de la *Jerusalén liberada* Dios envía a un ángel guardián que interpone un invisible escudo de diamante entre Raimundo y la espada de Argantes, tal como los dioses de la *Ilíada* y la *Eneida* protegen a sus favoritos;[23] y en la misma *Jerusalén* un fantasma diabólico persuade a uno de los paganos a romper la tregua, de la misma manera que Atena había persuadido a Pándaro a romper la tregua en la guerra de Troya.[24] Algunas veces se identifica a los demonios con las divinidades olímpicas. El arquitecto del Pandemonium, en el *Paraíso perdido*, es Vulcano; y en el *Paraíso recobrado* Milton identifica a Belial con los varios dioses de la mitología griega que sedujeron mujeres validos de disfraces.[25] El concilio de los demonios en el canto IV de la *Jerusalén liberada* y en el II del *Paraíso perdido* es semejante a los concilios de los dioses en las epopeyas clásicas, y la conducta de esos demonios es enormemente distinta de la conducta de los diablos tal como la concebía la Edad Media (y como la pinta, por ejemplo, Dante en el canto XXI del *Inferno*).[26] En el *Paraíso perdido* hay una terrible batalla entre los ángeles y los demonios. Está copiada de la batalla de los dioses de los libros XX y XXI de la *Ilíada;* el derrocamiento de Satanás está

[23] Tasso, *Gerusalemme liberata*, VII, 92. Así también el ángel guardián sana la herida de Godofredo dándole no sólo la misma cura que Venus dió a su hijo Eneas, sino aplicando la misma yerba salutífera (*Gerusalemme liberata*, XI, 72 *ss.* = *Eneida*, XII, 411 *ss.*).

[24] Tasso, *Gerusalemme liberata*, VII, 99 *ss.* Cf. Homero, *Ilíada*, IV, 68 *ss.*

[25] Milton, *Paradise lost*, I, 732 *ss.* (Mulciber = Vulcano) y *Paradise regained*, II, 149 *ss.* (Sobre este último pasaje cf. *infra*, vol. II, al comienzo del cap. XXIII). Hay un admirable estudio de la doble actitud de Milton hacia la mitología clásica en C. G. Osgood, *The classical mythology of Milton's poems*, Nueva York, 1900 (*Yale Studies in English*, vol. VIII), pp. XLVI-LI.

[26] Véase O. H. Moore, "The infernal council", en *Modern Philology*, vol. XVI, 1918, pp. 169-193, y H. Hammond, "*Concilia deorum* from Homer through Milton", en *Studies in Philology*, vol. XXX, 1933, pp. 1-16. Si es imposible concebir a los diablos de los cuadros del Bosco y de Brueghel reunidos en majestuoso concilio en las salas del Pandemonium, es en cambio sumamente fácil imaginar a los demonios de Milton como Olímpicos destronados.

copiado del derrocamiento de Ares; y el momento culminante en que los ángeles arrancan de cuajo montañas para lanzarlas contra los demonios, con ímpetu espantoso, es adaptación de la guerra de los Titanes contra los Olímpicos en la *Teogonía* de Hesíodo.[27]

El Dios mismo de Milton aparece ejecutando acciones que se asemejan, no a las de Jehová, sino a las de Zeus y Júpiter. Así, cuando Satanás se acerca por primera vez al Edén, lo detienen Gabriel y su escuadrón angélico. Y se habría desencadenado una batalla

> si Dios, para impedir la horrenda riña,
> no hubiera suspendido de los cielos
> esas balanzas de oro que hoy miramos
> entre los signos de Escorpión y Astrea,
> donde pesó las cosas al crearlas...
> La tregua y el combate
> allí cual pesas colocó, y al punto
> subió, el astil hiriendo, la segunda.[28]

Jehová nunca hizo esto; pero Zeus lo hace cuando se encuentran Aquiles y Héctor en la *Iliada*, y Júpiter cuando van a luchar Eneas y Turno en la *Eneida*;[29] Milton añade algo a esta idea, y evoca al Eterno pesándolo todo en las balanzas, en el trabajo de la creación. Ni siquiera en esa magna obra, tal como Milton la describe, cuando Dios decide crear la tierra y formar al hombre, lo hace sencillamente, como en la Biblia:

> Y dijo Dios: "Hagamos al hombre a nuestra imagen y semejanza"... Así creó Dios al hombre a su imagen, a imagen de Dios lo creó; varón y hembra los creó.[30]

[27] Milton, *Paradise lost*, libro VI, en especial los versos 637 *ss*. Los demonios caen durante nueve días, número sugerido por Hesíodo, *Teogonia*, 722.

[28] Milton, *Paradise lost*, IV, 990 *ss*.:

> *Now dreadful deeds*
> *might have ensued...*
> *...had not soon*
> *the Eternal, to prevent such horrid fray,*
> *hung forth in Heaven his golden scales, yet seen*
> *betwixt Astraea and the Scorpion sign,*
> *wherein all things created first he weighed...*
> *In these he put two weights,*
> *the sequel each of parting and of fight:*
> *the latter quick up flew, and kicked the beam.*

[29] Homero, *Iliada*, VIII, 69-77, y XXII, 209-213; Virgilio, *Eneida*, XII, 725-727.

[30] Génesis, I, 26-27.

No: como Zeus y Júpiter, hace un juramento:

> su deseo entre los Dioses
> pronunció, y lo selló con juramento
> que hizo temblar la celestial esfera.[31]

El que Milton, pensando en los ángeles, haya empleado aquí (como en otros lugares) la palabra "dioses", demuestra cuán completamente concebía sus divinidades a imagen del panteón olímpico.

En todos estos poemas, la cultura de Grecia y Roma suministra un noble trasfondo. Hay aquí muchos aspectos que considerar. La historia moderna (por fabulosa que sea) se concibe como continuación de la historia grecorromana: a la Edad Media se la cercena o se la olvida. (El *Paraíso perdido* y el *Paraíso recobrado* son excepciones aquí, pues Milton tenía un profundo sentido de la perspectiva de la historia antigua y bíblica.) Por ejemplo, al final del *Orlando furioso* se describe el pabellón nupcial de Ruggiero. Lo ha tejido Casandra como regalo para Héctor, y, como Casandra tenía el don del vaticinio, podían verse en él todos los descendientes de Príamo, terminando con el propio Ruggiero. La historia del pabellón es igualmente una cadena ininterrumpida: Menelao se apoderó de esa prenda a la caída de Troya, la llevó a Egipto y la entregó a Proteo a cambio de Helena; después la heredó Cleopatra, a quien se la quitaron los romanos, de los cuales viene ahora a manos de Ruggiero; y la descripción termina con una cita de la célebre frase de César "Vine, vi, vencí".[32] Así

[31] Milton, *Paradise lost*, II, 351-353:

> *So was his will*
> *pronounced among the Gods, and by an oath*
> *that shook heaven's whole circumference, confirmed.*

Compárese esto con Virgilio, *Eneida*, X, 115, donde hay un hermoso efecto acústico de trueno:

> *totum nutu tremefecit Olympum.*

La idea aparece también en Tasso, *Gerusalemme liberata*, XIII, 74 (como lo ha observado C. M. Bowra, *From Virgil to Milton*, Londres, 1945, pp. 148-149). Hay para todo esto varios modelos homéricos.

[32] Ariosto, *Orlando furioso*, XLVI, 80-96. Así también, la red del gigante Aligorán en XV, 56 *ss.*, es la misma red que hizo Vulcano para atrapar a Marte y Venus, robada luego por Mercurio para pescar a Cloris, la diosa de las flores, después conservada en el templo de Anubis en Canopo y finalmente robada por Aligorán, que vivía cerca del Cairo. Y en *The faerie queene*, III, II, 25, se va a Arthegall llevando una esplendorosa armadura con la inscripción

> *"Achilles' arms, which Arthegall did win",*

también en los *Lusíadas* habla Júpiter de los exploradores portugueses diciendo que han añadido nuevos mundos a los descubiertos por Ulises, Antenor y Eneas.[33] En *La reina de las hadas* Paridell hace un resumen de los acontecimientos de la *Eneida* y después prosigue con la historia de Bruto, descendiente de Eneas y fundador de Troynovant en Britania.[34]

Los héroes de todos estos poemas se comparan constantemente, por sus rasgos y sus hazañas, con los héroes de la épica y la mitología grecorromanas. Así, en el *Paraíso perdido* Satanás es

> de cuerpo tan enorme
> cual los monstruos del mito, los Titanes,
> los Gigantes rebeldes contra Júpiter,
> un Briareo, un Tifón, a quien la cueva
> de Tarso dió morada... [35]

Ercilla dice que los aguerridos indios araucanos son más valientes que los Decios y que muchos otros héroes griegos y romanos que se sacrificaron por la patria; y el saqueo de Concepción es más horrendo que el saqueo de Troya.[36] En el *Orlando furioso*, Grifón reparte en un reñidísimo combate heridas que podrían haber venido de la mano de Héctor, y (en un noble verso que Ariosto tomó de Petrarca) se parece a

> Horacio solo ante Toscana entera.[37]

La naturaleza se suele describir en términos clásicos, a veces de manera muy impropia. El gran certamen de la *Araucana*, en que el caudillo indio Caupolicán sostiene en sus hombros un enorme madero durante veinticuatro horas, es medido por las apariciones de la esposa de Titón (Aurora) y del dios del sol, Apolo.[38] En los

---

idea imitada de Ariosto, *Orlando furioso*, XXX, donde Ruggiero conquista las armas de Héctor.

[33] Camoens, *Os Lusíadas*, II, 45 *ss*.

[34] Spenser, *The faerie queene*, III, IX, 33-51.

[35] Milton, *Paradise lost*, I, 196-200:

> *...in bulk as huge*
> *as whom the fables name of monstrous size,*
> *Titanian, or Earth-born, that warred on Jove,*
> *Briareos or Typhon, whom the den*
> *by ancient Tarsus held...*

[36] Ercilla, *La Araucana*, III, 43, y VII, 48.

[37] Ariosto, *Orlando furioso*, XVIII, 64-65:

> *....Orazio sol contra Toscana tutta.*

[38] Ercilla, *La Araucana*, II, 35 *ss*.

Lusíadas, la conquista portuguesa del mar está simbolizada en una ruidosa orgía que nos hace pensar en los cuadros de Rubens: los marinos todos de Vasco da Gama caen en brazos de las Nereidas, en esas Islas Afortunadas que son quizá las Azores.[39] Cuando hay una tormenta, en *La reina de las hadas,*

> airado Jove una horrorosa lluvia
> virtió en la falda de su amante.[40]

Las escenas de gran belleza se comparan con los cuadros más hermosos que pintan los poetas clásicos. El mismo jardín del Edén, en el *Paraíso perdido,* se presenta de ese modo. Milton no puede olvidarse aquí de los amables espíritus griegos de la naturaleza: en ese huerto de delicias

> las Gracias y las Horas
> danzan con Pan, que eterna primavera
> sopla en torno. Ni el prado de Enna hermoso,
> donde Prosérpina cortando flores,
> flor ella misma, por el negro Dite
> fué cortada (que cuesta ese trabajo
> buscar por tierra a Ceres), ni aquel bosque
> de Dafne, junto a Orontes, fecundado
> por la fuente Castalia, con el huerto
> de Edén competirían. . .[41]

Del Pandemonium, construido por los espíritus infernales, dice Milton expresamente que es como un templo griego;[42] y en la

[39] Camoens, *Os Lusíadas,* canto IX.

[40] Spenser, *The faerie queene,* I, I, 6:

> *. . . angry Jove an hideous storm of rain*
> *did pour into his leman's lap.*

[41] Milton, *Paradise lost,* IV, 266-275:

> *. . . universal Pan*
> *knit with the Graces and the Hours in dance,*
> *led on the eternal Spring. Not that fair field*
> *of Enna, where Proserpin gathering flowers,*
> *herself a fairer flower, by gloomy Dis*
> *was gathered—which cost Ceres all that pain*
> *to seek her through the world—nor that sweet grove*
> *of Daphne, by Orontes and the inspired*
> *Castalian spring, might with this Paradise*
> *of Eden strive . . .*

Sobre este pasaje de Milton, cf. D. Bush, *Mythology and the Renaissance tradition in English poetry,* Minneapolis y Londres, 1932, pp. 278-286, y W. Empson, *Some versions of pastoral,* Londres, 1935, pp. 172 *ss.*

[42] Milton, *Paradise lost,* I, 713 *ss.* Es posible, sin embargo, que Milton haya tomado por modelo . . . la basílica de San Pedro en Roma.

Jerusalén liberada el palacio de Armida tiene puertas de oro decoradas con pinturas que muestran el triunfo del Amor, encarnado en Iole y Hércules, Cleopatra y Antonio.[43]

Muchos, muchísimos episodios de la poesía heroica grecorromana se imitan y adaptan en estas epopeyas. Veamos un ejemplo particularmente notable. Al principio de *La reina de las hadas* el Caballero de la Cruz Encarnada arranca una rama de un árbol,

> ... y brotaron de la herida
> unas gotas de sangre que su tronco rociaron.[44]

El árbol le habla y le dice que es un ser humano embrujado; y aquí reconocemos una fantasía mágica de Virgilio que Dante tomó de él, pintándola, en el bosque de los suicidas, con colores mucho más terribles.[45] (Así también en el *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena, extraño poema épico de inspiración dantesca, una fantasmal escena de Lucano, en que una hechicera practica la necromancia a ruegos de un general romano, se adapta a las aventuras del condestable don Álvaro de Luna.)

Algunas de estas adaptacionese son de la mayor importancia artística y espiritual. Tales, por ejemplo, las evocaciones de los héroes muertos y las profecías de los grandes hombres aún no nacidos. En la *Jerusalén liberada* se le da a Rinaldo una armadura en la cual se ven las hazañas de sus antepasados que lucharon contra los godos; y más tarde el arcángel Miguel se aparece a Godofredo en una grave aflicción y le muestra los espíritus de los cruzados muertos y todos los ángeles del cielo luchando a su lado. La primera de estas ideas está adaptada de la descripción de la armadura de Eneas, de hechura divina, en la *Eneida,* y la segunda de las batallas de los dioses en la *Ilíada:* Tasso supo dar a esta última idea mayor sublimidad que su modelo.[46] En la

[43] Tasso, *Gerusalemme liberata,* XVI, 2-7, inspirado por Virgilio, *Eneida,* I, 455 *ss.,* y VI, 14-33.

[44] Spenser, *The faerie queene,* I, II, 30:

> *... out of whose rift there came*
> *small drops of gory blood, that trickled down the same.*

[45] Este episodio se encuentra en Tasso, *Gerusalemme liberata,* XIII, 40 *ss.*; en Ariosto, *Orlando furioso,* VI, 28-29; en Dante, *Inferno,* XIII, 28 *ss.,* y en primer término en Virgilio, *Eneida,* III, 22-48. Aparece también en diferentes formas en el *Filocolo* de Boccaccio, pero Ariosto lo tomó probablemente de Dante: véase Pio Rajna, *Le fonti dell' "Orlando furioso",* 2ª ed., Florencia, 1900, pp. 169-170.

[46] Tasso, *Gerusalemme liberata,* XVII, 66 *ss.* = Virgilio, *Eneida,* VIII, 626-731 (inspirado por Homero, *Ilíada,* XVIII); y Tasso, *Gerusalemme liberata,*

Araucana, el hechicero Fitón conjura una visión de la batalla de Lepanto, de modo que Ercilla puede verla aunque está cumpliendo su deber en Chile, al otro lado del mundo; en los *Lusíadas,* una ninfa profética describe la historia futura de las Indias Orientales: una y otra escena son reelaboraciones de la visita al mundo inferior gracias a la cual puede Eneas hundir su mirada en el futuro de Roma.[47] Visiones parecidas encontramos en el *Orlando furioso* y en *La reina de las hadas.* El espíritu de Merlín profetiza a la bella Radamante que ella y Ruggiero tendrán una larga y gloriosa descendencia, que culminará en la familia de Este, la de los mecenas de Ariosto; y en el poema de Spenser Merlín predice a Britomart los siglos venideros de la historia británica. La más grandiosa de todas estas profecías se encuentra en el *Paraíso perdido,* donde un ángel revela a Adán todo el pasado temporal del universo, y otro todo el futuro, hasta el Día del Juicio.[48]

Asimismo, las aventuras heroicas y las escenas grandiosas de multitudes son a menudo imitaciones de Virgilio y Homero y otros poetas. En el *Orlando furioso* el rey Norandino rescata a su esposa de las garras de un ogro poseedor de rebaños revistiéndose de una piel de cabra y arrastrándose a cuatro pies entre los animales, que es casi la estratagema que imaginó Odiseo en la caverna del Cíclope.[49] En el mismo poema, el rescate de Angélica de manos del monstruo marino está inspirado en la fábula de Perseo y Andrómeda, que cuenta Ovidio en las *Metamorfosis* (el cuadro de Ingres sobre el episodio del *Orlando* acentúa esta semejanza).[50] El *Orlando furioso* culmina con un duelo decisivo entre Ruggiero y el caudillo pagano Rodomonte, tal como la *Eneida* culmina con el duelo entre Eneas y Turno.[51] Las frases finales de los dos poemas son casi las mismas; pero el autor moderno introduce una diferencia característica de tono. Al recibir Turno la herida mortal,

---

XVIII, 92-96, inspirado por Homero, *Ilíada,* V y XXI, y por el tremendo clímax de la caída de Troya en Virgilio, *Eneida,* II, 589-623:

> *Apparent dirae facies, inimicaque Troiae*
> *numina magna deum.*

[47] Ercilla, *La Araucana,* canto XXIII, y Camoens, *Os Lusíadas,* canto X: inspirados ambos por Virgilio, *Eneida,* VI, 756-887.

[48] Ariosto, *Orlando furioso,* III, 16-59 (sobre este pasaje véase P. Rajna, *Le fonti dell' "Orlando furioso", op. cit.,* pp. 133 *ss.*); Spenser, *The faerie queene,* III, III, 21-49; Milton, *Paradise lost,* V, 563-567 y 640, y XI-XII.

[49] Ariosto, *Orlando furioso,* XVII, 45 *ss.* = Homero, *Odisea,* IX, 413 *ss.*

[50] Ariosto, *Orlando furioso,* X, 92 *ss.* = Ovidio, *Metamorfosis,* IV, 663-752.

[51] Ariosto, *Orlando furioso,* XLVI, 101 *ss.* = Virgilio, *Eneida,* XII, 681 *ss.*

vaciló el cuerpo, penetrado de frío,
y la vida, con doliente gemido, huyó entre las sombras.[52]

Así termina el poema, no con acentos de triunfo y paz, como hubiera podido, sino con un dejo de amargo dolor por la joven vida cortada, de la misma manera que el desfile triunfal de los poderosos romanos aún no nacidos, en el libro VI de la misma *Eneida,* termina con el melancólico fantasma del joven Marcelo, en quien tantas promesas se cifraban y que moriría prematuramente. Pero el *Orlando furioso* acaba en el momento en que Ruggiero, con voluntad mucho más decidida que Eneas, da a Rodomonte el golpe mortal, no una vez, sino dos y tres, y luego

a las tristes riberas de Aqueronte,
suelta del cuerpo, frío más que hielo,
blasfemando huyó el alma desdeñosa
que así fué altiva al mundo y orgullosa.[53]

El caballero pagano no gime, sino que blasfema. La victoria es completa: no la ensombrece la idea del inevitable desperdicio de vida que, para Virgilio, convierte el triunfo en tragedia, sino que la realzan la fuerza y valentía del campeón vencido. ¿Simpatía por él? No, no la hay en absoluto, tal como no la hay en el poema original de Roldán:

Yerran los paganos y aciertan los cristianos.[64]

Así, en vez de acabar con un acorde menor y doliente, el poema de Ariosto termina con un estrépito alegre y sonoro de clarines, como un penacho de negras plumas, soberbio y triunfante.

Son tantas en estas epopeyas las escenas de multitudes inspiradas por la poesía épica y la historia de Grecia y Roma, que es

[52] Virgilio, *Eneida,* XII, 951-952:

Ast illi soluontur frigore membra
uitaque cum gemitu fugit indignata sub umbras.

[53] Ariosto, *Orlando furioso,* XLVI, 140:

Alle squallide ripe d'Acheronte,
sciolta dal corpo più freddo che giaccio,
bestemmiando fuggì l'alma sdegnosa,
che fù sì altiera al mondo e sì orgogliosa.

Obsérvese que Ariosto no envía a este pagano al infierno cristiano, donde ciertamente lo hubieran puesto Dante y el autor de la *Chanson de Roland,* sino al infierno de los clásicos.

[64] *Chanson de Roland,* 1015:

Paien unt tort e chrestiens unt dreit.

imposible estudiarlas en un análisis tan general. Como los griegos del canto XXIII de la *Ilíada* y como los troyanos del libro V de la *Eneida*, los indios victoriosos de la *Araucana* (canto X) celebran unos juegos muy refinados, con premios que se otorgan solemnemente. Los grandes y majestuosos concilios de dioses, héroes o demonios[55] y las enumeraciones de los guerreros se derivan de Homero y Virgilio. En Tasso, el embajador que dice llevar la guerra y la paz en los pliegues de su capa y pregunta cuál quieren que sacuda, tiene como modelo a un romano de carne y hueso: nada menos que Quinto Fabio Máximo, en su trascendental embajada a Cartago antes de la segunda guerra púnica.[56]

Los símiles homéricos, con todo su refinamiento, aparecen una y otra vez en estos poemas. Algunas veces la comparación está tomada de Homero o Virgilio, como cuando Ariosto compara a Rodomonte, brillante y peligroso en su armadura, con una serpiente que reluce cuando acaba de mudar de piel.[57] Otras veces los poetas acuden a su propia experiencia o imaginación, como cuando Ercilla compara a un ejército de indios que cerca a un grupito de españoles con un caimán hambriento que devora peces,[58] o cuando Milton compara a Satanás, mientras vuela a través del infierno (Satanás, a quien más tarde se pinta tan enorme como el monte Atlas o el Tenerife), con una flota entera que en mares remotos,

> por los vientos Alisios empujada,
> zarpa junta en Bengala, o en las islas
> de Ternate y Tidor, que a los viajeros
> dan sus finas especias; después sigue
> por el ancho mar Índico hacia el Cabo,
> noche a noche bregando rumbo al Polo.[59]

[55] Cf. *supra*, p. 238, nota 26.

[56] Tasso, *Gerusalemme liberata*, II, 89 *ss.* = Tito Livio, XXI, XVIII.

[57] Ariosto, *Orlando furioso*, XVII, 11 = Virgilio, *Eneida*, II, 471-475. Cf. Tasso, *Gerusalemme liberata*, VII, 55 = Virgilio, *Geórgicas*, III, 229 *ss.* (el toro enfurecido); Tasso, *Gerusalemme liberata*, IX, 75 (el garañón suelto) = Homero, *Ilíada*, VI, 506 *ss.* El profesor R. E. N. Dodge, "Spenser's imitations from Ariosto", en *Publications of the Modern Language Association*, vol. XII (nueva serie, vol. V), 1897, pp. 151-204, muestra cómo toma Spenser aun imágenes minúsculas de Ariosto y las reproduce casi siempre de manera más vívida que en su original.

[58] Ercilla, *La Araucana*, III, 24-25.

[59] Milton, *Paradise lost*, II, 636-642:

> *As when far off at sea e fleet descried*
> *hangs in the clouds, by equinoctial winds*
> *close sailing from Bengala, or the isles*
> *of Ternate and Tidore, whence merchants bring*

Varios de los más vívidos personajes de las epopeyas renacentistas están imitados de la épica grecorromana, o es ésta la que de alguna manera los inspira. Por ejemplo, la doncella guerrera, hermosa, virginal, ágil, fuerte y valerosa, que lucha en el campo condenado a perder, ejecuta grandes y denodadas proezas, sufre la derrota (y casi siempre la muerte), pero inspira amor y dolor apasionados en uno de los héroes adversarios. La Clorinda de la *Jerusalén liberada*, la Bradamante del *Orlando furioso* son dos de estas heroínas, y su hermana menor es la Britomart de Spenser. Aunque en la vida real existieron mujeres guerreras como Juana de Arco y Catalina Sforza, el modelo de estas formidables doncellas es Hipólita, la reina de las Amazonas a quien Teseo conquistó, y de cuyo cinturón virginal se apoderó; y aquella otra Amazona del seno desnudo, Pentesilea, a quien dió muerte Aquiles; y por último Camila, que es la imitación virgiliana de ese personaje.[60] Otras fantasías confluyeron para crear la figura de las modernas Valquirias, pero la mayor parte de ellas son de origen clásico. La Clorinda de Tasso, por ejemplo, es la hija blanca de una reina negra, fantasía compensatoria tomada de la novela griega tardía de Heliodoro; la amamanta una tigre, tal como una loba había amamantado a Rómulo y Remo, y atraviesa una corriente impetuosa, primero por industria de su padre adoptivo, y después por obra de aguas y vientos milagrosos, de la misma manera que el padre de Camila, en la *Eneida*, había

---

> *their spicy drugs; they on the trading flood*
> *through the wide Ethiopian to the Cape*
> *ply stemming nightly toward the Pole . . .*

El símil de la montaña se encuentra en *Paradise lost*, IV, 987:

> *Like Teneriffe or Atlas, unremoved . . .,*

y tal vez proviene de la *Eneida*, XII, 701-703, donde Virgilio dice de Eneas (que también se apresta a entrar en combate) que es

> *quantus Athos, aut quantus Eryx, aut ipse coruscis*
> *cum fremit ilicibus quantus gaudetque niuali*
> *uertice se attollens pater Appenninus ad auras.*

Algo parecido se lee también en Tasso, *Gerusalemme liberata*, IX, 31.

[60] Pentesilea aparece mencionada en Virgilio, *Eneida*, I, 491, y se la encuentra en muchos poemas épicos menores. Camila aparece en la *Eneida*, VII, 803 *ss.* Boiardo, predecesor de Ariosto, había introducido en su *Orlando innamorato* otra hermosa doncella varonil, Marfisa, la cual desempeña también algún papel en el *Orlando furioso.* Ciertos matices de la arisca independencia de Hipólita reaparecen en Shakespeare, *A midsummer-night's dream*, IV, 1, 118 *ss.*, donde se presenta con los rasgos de una joven cazadora de zorras de la campiña inglesa; sólo que aquí su rebeldía es más musical, sus truenos más suaves.

atado a la niña a una lanza que luego arrojó a través de la corriente.[61]

Varios de estos poemas invocan también a una o más de las Musas griegas. (Tales invocaciones aparecen ya en el mismo poema de Dante.[62]) En ciertos pasajes importantes, los poetas se acuerdan de que las Musas eran diosas paganas, y justifican la invocación cristianizándolas, como cuando Tasso exclama:

> ¡Musa, tú que de lauros de este suelo
> no te ciñes la frente en Helicona,
> sino entre beatos coros, en el cielo,
> tienes de estrellas inmortal corona... ![63]

El supuesto en que se basan las epopeyas cristianas es el de que, igualando en todo lo demás a las epopeyas de Grecia y Roma, tienen que ser superiores a ellas porque su asunto, gracias a la revelación de Jesucristo, ha sido exaltado a un grado mucho más sublime: la epopeya cristiana tiene un

> argumento
> más noble y más heroico que la cólera
> de Aquiles acosando a su enemigo
> junto al muro troyano, o que la rabia
> de Turno al ver perdida su Lavinia;[64]

[61] Tasso, *Gerusalemme liberata*, XII, 23-37. En la *Historia etiópica* de Heliodoro (sobre esta novela véase *infra*, pp. 261-263), la reina contempla una estatua de Apolo; en Tasso contempla una imagen de San Jorge; las hijas de ambas nacen blancas, y Clorinda aspira al cristianismo. El episodio del río está en Virgilio, *Eneida*, XI, 547-566. Camila fué consagrada a Diana por su padre, tal como Clorinda fué consagrada a San Jorge por su madre. Sobre este personaje, véase P. Rajna, *Le fonti dell' "Orlando furioso", op. cit.*, pp. 45 *ss.*

[62] Dante, *Inferno*, II, 7 *ss.*, y XXXII, 10 *ss.*; *Purgatorio*, I, 7 *ss.* y XXIX, 37 *ss.* (aquí el Helicón es una fuente y no una montaña); *Paradise*, I, 13 *ss.* (donde se invoca a Apolo aludiendo además a sus hazañas), II, 8 y XVIII, 82 *ss.*

[63] Tasso, *Gerusalemme liberata*, I, 2:

> *O Musa, tu che di caduchi allori*
> *non circondi la fronte in Elicona,*
> *ma su nel Cielo infra i beati cori*
> *hai di stelle immortali aurea corona...*

Se ha sugerido que aquí se dirige Tasso a la Virgen María. Una invocación menos solemne aparece en VI, 39.

[64] Milton, *Paradise lost*, IX, 13 *ss.*:

> *argument*
> *not less but more heroic than the wrath*
> *of stern Achilles on his foe pursued*

y el espíritu que inspira a los poetas es, por eso mismo, no una Musa terrenal, sino una Musa celeste.

Por otra parte, los más intensos de estos poemas traducen o imitan muchas de las frases más memorables de la poesía griega y romana. En nuestros días esto parece a muchos lectores difícil de entender. Creen que el poeta que calca una frase de Virgilio o de Ovidio carece de originalidad, y que, incapaz de pensar por su cuenta frases que poner en boca de sus personajes, necesita acudir a los antiguos y "tomarles" sus palabras. Esto puede ser cierto de los poetas de segunda categoría y de los poetastros, pero dista mucho de ser cierto si se piensa en los grandes poetas creadores, como Milton y Dante. La verdad es que esa cita de hermosas palabras ahonda el significado y añade una nueva belleza, la belleza de la reminiscencia. Por ejemplo, en el *Paraíso perdido* las primeras palabras que pronuncia Satanás son su discurso a Belcebú, cuando ambos yacen vencidos en el infierno:

> Si eres tú . . . ¡Oh dolor, mas cuán caído,
> cuán distinto de aquel que en los dichosos
> reinos de luz, con clámide luciente
> opacabas a fúlgidas miríadas. . .![65]

Esto es una cita deliberada de las palabras con que Eneas describe el fantasma de Héctor:

> ¡Cuál era, ay de mí, su figura! ¡Cuán distinto del Héctor
> que volvió un día vestido con las armas de Aquiles![66]

Es una frase de la *Eneida* llena de melancolía. La traducción que hace Milton tiene la misma penetrante melancolía y ostenta ade-

---

> *thrice fugitive about Troy wall; or rage*
> *of Turnus for Lavinia disespoused.*

Véase también *Paradise lost,* I, 1-16, y VII, 1-39, y *Paradise regained,* I, 8-17. En definitiva, Milton presenta como su inspiradora a la tercera persona de la Trinidad.

[65] Milton, *Paradise lost,* I, 84-87:

> *If thou beest he—but Oh how fallen! how changed*
> *from him!—who, in the happy realms of light,*
> *clothed with transcendent brightness, didst outshine*
> *myriads, though bright . . .*

[66] Virgilio, *Eneida,* II, 274-275:

> *Ei mihi, qualis erat, quantum mutatus ab illo*
> *Hectore qui redit exuuias indutus Achilli!*

más el encanto nuevo de la reminiscencia: pues el lector que conoce a Virgilio siente otra cuerda que vibra en su corazón cuando reconoce las palabras.

Pero también se enriquece el significado. Cuando Milton emplea las palabras con que Virgilio describe el fantasma de Héctor, nos está diciendo que Satanás y Belcebú, aunque caídos, son aún poderosas figuras heroicas; pero que Belcebú, vestido en otro tiempo de clámide de luz, está ahora cubierto de las horribles heridas que sufrió al rebelarse contra Dios, tal como el fantasma de Héctor aparece con sus cabellos revueltos en polvo y sangre, y su rostro indescriptiblemente desfigurado por haber sido arrastrado en torno a los muros de Troya, atado al carro del vencedor. Y así, sin ninguna otra descripción directa, simplemente con la rápida alusión al héroe condenado a alejarse para siempre de su patria y visitado en la noche del peligro por el fantasma de su amigo muerto, Milton nos hace sentir toda esa atmósfera de angustia, de congoja y de ruina.

De la misma manera, cuando T. S. Eliot desea describir a una rica y hermosa mujer, escribe:

> *The Chair she sat in, like a burnished throne,*
> *glowed on the marble . . . ,*

lo cual es una reminiscencia de la soberbia descripción de Cleopatra en Shakespeare:

> *The barge she sat in, like a burnished throne,*
> *burned on the water . . .* [67]

Así, con media frase, no sólo deleita a sus lectores haciéndoles recordar una frase y un cuadro de gran belleza, sino que evoca todo el hechizo y todo el fausto de la mujer que describe.

Difícil arte es éste de la cita evocadora. La teoría sostenida por los románticos, de que todo buen escrito ha de ser enteramente "original", tenía este arte por cosa ignominiosa. Y después cayó sobre él el descrédito, a causa de la torpe aplicación del repertorio grecorromano y de la decadencia de los estudios clásicos.[68] En efecto, a los lectores no les agrada la idea de que, para poder apreciar la poesía, deban ellos mismos haber leído tantas cosas como el propio poeta. Y también sienten, con toda razón, que eso de andar husmeando "alusiones" e "imitaciones" destruye la

[67] Eliot, *The waste land,* II, 77 *ss.* = Shakespeare, *Antony and Cleopatra,* II, II, 199-200 (cf. *infra,* pp. 337-338).

[68] Sobre este descrédito véase *infra,* cap. XXI.

vida de la poesía, haciendo de ella, de cosa viva que era, un tejido artificial de colores copiados y remiendos robados. Con todo, sigue siendo verdad que el lector que conoce y que puede reconocer sin violencia esas evocaciones alcanza un placer más exquisito y una comprensión más plena del asunto que el lector incapaz de reconocerlas. Comparado con un lector de Milton que ha recibido una buena educación clásica —y lo mismo vale para un lector de Shelley o de Eliot—, el lector que nunca se ha interesado por los clásicos es como un niño que lee a Dickens "por el cuento", sin comprender los significados más amplios que son claros para todo adulto.

Pero es un arte que se suele emplear mal. En la *Jerusalén* de Tasso, Godofredo dice al emisario egipcio que los cruzados no tienen miedo de morir en la batalla por el Santo Sepulcro, y exclama:

Moriremos, tal vez, pero no inultos,

lo cual es alusión a las últimas palabras de Dido en la *Eneida*.[69] Es, no cabe duda, una exclamación patética; pero resulta bastante inapropiado que, en un discurso en que los héroes cristianos ofrecen su vida a Cristo, haya una reminiscencia de la princesa pagana en el momento en que se da la muerte por despecho amoroso. Tasso no es un pedante, pero muchísimos poetas inferiores a él han empleado también la imitación y la alusión clásicas como puntales para sostener una estructura endeble de imaginación, o como un despliegue de erudición con el cual han querido adornar sus lugares comunes.

Sin embargo, cuando se emplea de manera adecuada, este arte tiene virtudes mágicas. Se le puede comparar con el arte de crear

[69] Tasso, *Gerusalemme liberata*, II, 86:

Noi morirem, ma non morremo inulti.

Cf. Virgilio, *Eneida*, IV, 659-660:

"...moriemur inultae!
sed moriamur", ait.

Tasso trae otras reminiscencias de Dido, de manera más apropiada esta vez, en la despedida de Armida y Rinaldo (*Gerusalemme liberata*, XVI, 36 *ss.*). Véase, por ejemplo, XVI, 57:

Nè te Sofia produsse, e non sei nato
de l'Azio sangue tu: te l'onda insana
del mar produsse e il Caucaso gelato,
e le mamme allattar di tigre ircana.

Cf. Virgilio, *Eneida*, IV, 365-367:

Nec tibi diua parens, generis nec Dardanus auctor,
perfide, sed duris genuit te cautibus horrens
Caucasus Hyrcanaeque admorunt ubera tigres.

imágenes. Cuando un poeta describe a un soldado solitario que se mantiene firme frente a rudas adversidades y se apresta a luchar contra ellas, no amenguará la claridad de su cuadro, sino que le dará mayor fuerza, si compara a ese luchador solitario con un fiero y noble animal, un león o un oso salvaje que, cercado de cazadores y sabuesos, no por eso se desalienta ni se aterroriza, sino que, lleno de rabia y de fuerza y del alborozo del combate, se detiene un instante sólo para encontrar el mejor punto en que atacar y para lanzarse después, con ardientes ojos, músculos tensos e irresistible energía, contra el adversario que lo acosa. De esa misma manera, cinco palabras de alusión bien colocadas evocarán más vívidamente una escena en el lector avisado, pondrán de manifiesto toda la fuerza de un acontecimiento, ennoblecerán lo mismo al poeta que a sus creaciones.

Al emular la poesía clásica, es imposible no envidiar la fuerza y flexibilidad de las lenguas griega y latina. Por eso todos estos poetas, en mayor o menor grado, enriquecieron su estilo introduciendo nuevas palabras y nuevos tipos de frase modelados sobre el latín, y en cierta medida sobre el griego. Los críticos portugueses (según Aubrey F. G. Bell[70]) afirman que la verdadera expresión poética comienza en su lengua con Camoens, porque él levantó el idioma y le dió toda su fuerza introduciendo muchos latinismos. Esto es cierto de los demás, en grados diversos: de Milton, en un sentido muy especial.

Lo que hizo Milton en el *Paraíso perdido* y en el *Paraíso recobrado* fué crear un nuevo estilo que sentara a ese asunto "no intentado jamás en prosa o rima". Su idea era hacerlo grandioso, evocador y sonoro, que son tres aspectos diversos de lo sublime, diferentes sólo por los medios con que se consigue la sublimidad. El paralelo más cercano a él es Virgilio, que, sintiendo que la lengua latina era lastimosamente pobre y rígida en comparación de la griega, trabajó su sintaxis, enriqueció su vocabulario y refinó sus ritmos hasta tal punto, que logró producir con su industria efectos casi tan ricos como los de la poesía griega. Así como Milton cita a muchos poetas latinos y griegos (aunque notablemente poco de la Biblia, a pesar de que ésta le da sus temas), así Virgilio citó a Ennio y a Lucrecio y aun a sus coetáneos y predecesores inmediatos en la poesía latina, y tradujo o adaptó innumerables bellezas de la griega. Así como Milton introduce la sintaxis latina en el inglés, así Virgilio introdujo grecismos sin-

[70] Aubrey F. G. Bell, *Luis de Camões*, Oxford, 1923 (*Hispanic Notes and Monographs, Portuguese series*, vol. IV), p. 92.

tácticos en el latín; y así como muchos críticos ingleses acusan a Milton de haber barbarizado la lengua, así a Virgilio se le acusó de retorcer la lengua latina con "afectaciones" innecesarias. Merece recordarse que Milton fué músico: todo escritor que realmente entienda y practique la música tenderá a trabajar su estilo y a elaborarlo con detalles inconcebibles para una persona ajena a la música. Es extraño, sin embargo —y en esto habrá que ver quizá, en última instancia, una prueba del fracaso de su método—, el hecho de que tan pocas de sus frases (en comparación con las de Shakespeare o aun las de Pope) hayan llegado a ser patrimonio general de la lengua inglesa.

Uno de sus recursos más extraños consiste en emplear palabras inglesas ya existentes, no en su sentido corriente, sino en el sentido que posee su raíz latina. Extraño, ciertamente, e interesante para un etimologista; pero para otros más bien pedantería que poesía. Por ejemplo, el puente entre el infierno y la tierra fué construído

by wondrous art
pontifical . . .

Este *pontifical* no se refiere a un obispo ni a un papa, ni quiere decir 'arte pomposo', sino, literalmente, 'hacedor de puentes'.[71] Al comienzo del poema, Satanás pregunta por qué a los ángeles caídos les ha de ser lícito

lie thus astonished on the oblivious pool,

lo cual no significa 'yacer sorprendidos en el olvidadizo estanque', sino yacer *attoniti*, 'heridos por el rayo', en el lago engendrador de olvido.[72] Y cuando un profeta, en los pecaminosos días de antes del Diluvio, predicaba la religión, la verdad y la paz,

him old and young
exploded . . . ,

esto es, que viejos y mozos 'le silbaban', no que 'lo hacían explotar'.[73] A veces estas deformaciones del inglés son traslados literales del griego o del latín. Cuando pinta Milton al ejército de ángeles rebeldes erizándose de

shields
various, with boastful argument portrayed . . . ,

[71] Milton, *Paradise lost,* X, 312-313.
[72] Milton, *Paradise lost,* I, 266.
[73] Milton, *Paradise lost,* XI, 668-669. Este profeta es probablemente Enoc (cf. Génesis, V, 24).

no quiere decir que estos escudos lleven retratada una disputa, ni siquiera un reto, sino un 'asunto', como en la *Eneida* de Virgilio,[74] un asunto jactancioso.

Y no sólo pone los significados etimológicos latinos de palabras inglesas en vez de sus significados adquiridos, sino que sus latinismos sintácticos dilatan y retuercen el pensamiento. Los romanos evitaban el uso de los sustantivos abstractos, que en latín eran vagos y pesados; preferían decir "desde la ciudad fundada" en vez de "desde la fundación de la ciudad". Así Milton llama su poema *Paraíso perdido*, aunque no se ocupa del Paraíso después de que ha sido perdido, sino de la pérdida misma del Paraíso. Para esto tenía modelos en los títulos de *Orlando furioso* (que significa propiamente "La locura de Roldán") y de la *Jerusalén liberada* (= "La liberación de Jerusalén"). Y así dice:

> *the Archangel paused*
> *betwixt the world destroyed and world restored.*[75]

Esto no quiere decir que el arcángel se detuvo entre dos mundos, uno destruído y otro restaurado, sino que, después de contar la destrucción del mundo, hizo una pausa para luego describir su restauración. Esto es todavía bastante fácil de entender, pero ¿quién, como no sea un verdadero profesor de latín, con el giro *licet* más subjuntivo en la cabeza, será capaz de encontrar sentido en la pregunta de Belial:

> *Who knows,*
> *let this be good, whether our angry foe*
> *can give it?*[76]

Este hábito de Milton difiere en un aspecto importante de sus otros despliegues de erudición. Lo que desea cuando elabora una metáfora erudita es manifestar lo más posible de riquezas del espíritu, expresar la grandeza de su asunto mostrando que su luz alcanza muchos niveles distintos del arte y la historia. Pero cuando emplea una palabra *únicamente* en su sentido latino, mutila una parte de su significación, y la parte más importante. Lo que consigue no es riqueza, sino oscuridad. Milton franqueó,

[74] Milton, *Paradise lost*, VI, 83-84 = Virgilio, *Eneida*, VII, 789-791 (el escudo de Turno):

> *At leuem clipeum sublatis cornibus Io*
> *auro insignibat, iam saetis obsita, iam bos,*
> *argumentum ingens.*

[75] Milton, *Paradise lost*, XII, 2-3.

[76] Milton, *Paradise lost*, II, 151-153. Si se traduce al latín, resulta absolutamente claro: *sit hoc bonum* o *licet hoc bonum sit* = 'suponiendo que esto sea bueno'.

en su lengua poética, la estrecha y casi imperceptible frontera que separa la abundancia de la ostentación, la elocuencia de la pedantería, el arte de la técnica.[77] Éste es precisamente el error

[77] A continuación presento otros ejemplos de los grecismos y latinismos de Milton, muchos de los cuales he encontrado expuestos en el libro de F. Buff, *Miltons Paradise lost in seinem Verhältnisse zur Aeneide, Ilias und Odyssee*, Hof, 1904, y en el de E. Des Essarts, *De ueterum poetarum tum Graeciae tum Romae apud Miltonem imitatione*, Paris, 1871. Todas las citas son del *Paraíso perdido*, salvo indicación en contrario.

1) Palabras empleadas con su sentido etimológico latino más bien que con su significado corriente en inglés:

a) *Frighted the reign of Chaos and Old Night* (I, 543): *reign* es calco del latín *regna*, 'reino';
b) *What remains him?* (II, 443): este *remain* es calco del latín *manere*, que significa 'permanecer', pero también 'aguardar', 'estar destinado';
c) *On the rough edge of battle* (VI, 108): *edge* = *acies*, 'filo de espada', y de aquí 'línea de batalla';
d) *By tincture or reflection they augment / their small peculiar* (VII, 367-368): *peculiar* es el latín *peculium*, 'propiedad privada', 'peculio'.
e) *Obvious to dispute* (VIII, 158): *obvious* = latín *obuius*, 'expuesto a';
f) *Lest that too heavenly form, pretended / to hellish falsehood, snare them* (X, 872-873): *pretended* = latín *praetentus*, 'colocado frente a';
g) *And with our sighs the air / frequenting* (X, 1090-91): *frequentare*, 'poblar', 'llenar de'.

2) Muchas de estas palabras y frases son citas directas de frases que se encuentran en los poetas griegos y latinos, y Milton quiere que ese empleo de una palabra, desconocido en inglés, sirva como de eco para evocar el original:

a) *Where pain of unextinguishable fire / must exercise us* (II, 88-89): cf. Virgilio, *Eneida*, VI, 739: *ergo exercentur poenis* ('son sometidos a castigos');
b) *Him round / a globe of fiery Seraphim enclosed* (II, 511-512): cf. Virgilio, *Eneida*, X, 373: *globus ille uirum densissimus urget* ('lo cerca una turba apretadísima de guerreros');
c) *Or hear'st thou rather pure Ethereal stream* (III, 7): cf. Horacio, *Sátiras*, II, VI, 20: *seu Iane libentius audis* ('...o Jano, si prefieres que te dé este nombre'), que es una frase afectada, y reminiscencia de otra lengua, aun en latín;
d) *Reign for ever, and assume / thy merits* (III, 318-319): cf. Horacio, *Odas*, III, XXX, 14-15: *sume superbiam / quaesitam meritis* ('revístete del orgullo justificado por tus méritos');
e) *Perhaps asleep, secure of harm* (IV, 791), donde *secure* no es 'seguro', sino 'despreocupado', como en Virgilio, *Eneida*, I, 350;
f) *Their flowing cups / with pleasant liquors crowned* (V, 444-445): cf. Virgilio, *Eneida*, I, 724: *crateras magnos statuunt et uina coronant* ('erigen grandes copas y las coronan de vino', esto es, 'las llenan hasta los bordes'), figura que viene en última instancia de Homero, *Ilíada*, I, 470, VIII, 232, etc.;
g) *Things not revealed, which the invisible King, / only omniscient, hath suppressed in night* (VII, 122-123): cf. Horacio, *Odas*, III, XXIX, 29-30: *prudens*

que Dante *no* cometió, el peligro que evitó y que señaló cuando dió a su poema, humildemente, el nombre de *Comedia*. Es el error que comete el poeta que es oscuro, no por la intensidad de su pensamiento ni la variedad de significados que con sus versos evoca, sino porque quiere que esa oscuridad le sirva de pompa. En esto fué Milton, no un artista del Renacimiento, sino un artista barroco. Gran parte de la música contrapuntística, cuya culminación es el *Arte de la fuga* de Bach, adolece del mismo defecto. El punto flaco de la fuga, y el punto flaco de una habi-

---

futuri temporis exitum / caliginosa nocte premit deus ('Dios, en su sabiduría, cubre los sucesos del porvenir con tenebrosa noche');

h) *No need that thou / should'st propagate, already infinite, / and through all numbers absolute, though One* (VIII, 419-421): cf. Plinio, *Epístolas*, IX, 38: *omnibus numeris absolutus* ('perfecto en cada uno de sus elementos'). Una frase análoga se encuentra en Cicerón, cuando dice (*De natura deorum*, II, XIII, 37) que el universo es *perfectum expletumque omnibus suis numeris et partibus*. En última instancia, la expresión proviene de la filosofía griega, donde *πάντες ἀριθμοί* significa algo así como 'todas las partes' de un todo. Pero al llegar a Milton este giro, después de pasar por el latín, se ha hecho ya prácticamente ininteligible;

i) *So glistered the dire Snake, and into fraud / led Eve* (IX, 643-644): cf. Virgilio, *Eneida*, X, 72-73: *Quis deus in fraudem, quae dura potentia nostri / egit?* ('¿Qué dios, qué duro poder nuestro le ha tendido un lazo?').

3) Latinismos y grecismos sintácticos:

a) *Never, since created Man* (I, 573) = 'desde la creación del Hombre';

b) *Me miserable!* (IV, 73), calco de la expresión latina *me miserum!*

c) *Proud, art thou met?* (VI, 131) = *O superbe . . . !*

d) *A glimpse of light, conveyed so far / down to this habitable* (VIII, 156-157): adjetivo neutro con función de sustantivo;

e) *The lawless tyrant, who denies / to know their God, or message to regard* (XII, 173-174): *denies* no significa 'niega', sino 'se rehusa a', como el latín *denegat*.

Hay que observar que uno de los más extraños recursos estilísticos de Milton, la expresión compuesta de adjetivo + sustantivo + adjetivo, como en *The Eternal King Omnipotent* (VI, 227), no proviene del latín ni del griego, sino del italiano: *caro figlio adorato*.

Las influencias griegas y latinas sobre el estilo de Milton introducen un elemento de deformación que pertenece a la época barroca más bien que a la renacentista, y lo vincula con Góngora en España (cf. *infra*, pp. 275-276) y con Marini en Italia. Juan de Jáuregui, que había escrito al principio poesías tan tersas y transparentes como *L'allegro* de Milton, se encontró con que, al traducir la *Farsalia* al español, se veía obligado a escribir en estilo gongorino (véase *supra*, p. 187), en gran parte por las mismas razones. Así, cuando Milton habla de *the pure marble air* (*Paradise lost*, III, 564), lo que quiere decir es 'aire que brilla con la misma luminosidad del mármol', y tiene en su memoria el ἅλα μαρμαρέην de la *Ilíada*, XIV, 273, y el *marmoreo sub aequore* de la *Eneida*, VI, 729, pero se ha internado mucho más que Homero y Virgilio en la selva de las intrincadas metáforas barrocas.

lidad lingüística como la de Milton, es que se dirigen a sólo unas pocas capas del espíritu humano. La epopeya, como la sinfonía, se dirige a todo el espíritu del hombre.

A pesar de toda su deuda a los clásicos, los grandes poetas épicos del Renacimiento no fueron copistas. Sus poemas son todos diferentes uno de otro, y diferentes también de las epopeyas de Grecia y Roma. Para escribir una obra de magnitud heroica se necesita tal fuerza de espíritu, que únicamente los poetas vigorosamente originales y absolutamente individuales pueden salir airosos de la empresa.

Pero la poesía épica necesita no sólo fuerza, sino también riqueza. Para poder conseguir sus más exquisitos efectos, debe poseer imaginación suntuosamente variada o contenido filosófico profundo, o una y otra cosa. Necesita penetrar muy lejos en el pasado y mirar hacia adelante, hacia el futuro. Necesita dirigirse a muchas emociones, servirse de muchas artes, contener las hazañas de muchas épocas y naciones, para poder reflejar las energías y complejidades de la vida humana. Todos aquellos poetas reconocieron esto. Comprendieron la autoridad de la mitología grecorromana, conocieron la excelencia de la poesía grecorromana, se dieron cuenta de que el mundo de Grecia y Roma, lejos de estar muerto, es una parte muy grande del pasado vivo de que es continuación nuestro mundo, y por lo mismo enriquecieron su obra poniendo de manifiesto esa continuidad. Si algunas veces fracasaron, fué porque se remontaron hacia el pasado y olvidaron el presente, como Ronsard, o como Milton, que tachonó su poesía de fósiles verbales. Si otras veces obraron con acierto, fué porque acudieron a la múltiple irradiación del pasado clásico para intensificar con ella la brillante luz solitaria del presente, y así, con esa fuerza que sólo ha sido dada a los autores de fecunda fantasía, iluminaron todo el majestuoso espectáculo del destino humano.

IX

EL RENACIMIENTO

LA POESÍA BUCÓLICA Y LA NOVELA

La poesía bucólica y la novela de aventuras son dos géneros literarios, que, aunque conectados y a veces combinados, tienen orígenes diversos, historias diversas, métodos diversos y propósitos diversos. Por ejemplo, el ideal de la poesía pastoril es la vida del campo, descansada y sin acontecimientos, "lejos del mundanal ruido", mientras que el ideal de la ficción novelesca es la aventura desenfrenada e impredecible, que cada vez se aleja más de la vida por su misma longitud y complejidad. Sin embargo, tienen sus semejanzas. Hay en su raíz profundos vínculos psicológicos que las unen. Y las dos confluyeron para producir muchos libros que gozaron de gran popularidad, una vez hacia fines de la civilización grecorromana, y por segunda vez durante el Renacimiento. Y todavía se siguen combinando en nuestros días.

La poesía y el teatro pastoriles (rara vez la prosa llana) evocan la vida dichosa de los pastores, vaquerizos y cabreros en el campo. No admiten como personajes a labradores ni jornaleros, porque su vida es demasiado laboriosa y sórdida. También aparecen ninfas, sátiros y otra flora y fauna, para expresar la intensa y hermosa vitalidad de la naturaleza silvestre. Hay varios elementos que caracterizan la vida pastoril: *amores sencillos, música popular* (especialmente el canto y las melodías del caramillo), pureza de costumbres, simplicidad de hábitos, comida sana y frugal, vestido llano y vida honesta y sosegada, en fuerte contraste con la agitación y corrupción de la existencia en las grandes ciudades y en las cortes de los príncipes. No se hace hincapié en la grosería de la vida del campo, ni tampoco se la disimula, pero se insiste, para compensarla, en su pureza esencial.

Este tipo de literatura fué inventado por los poetas de una de las primeras grandes ciudades metropolitanas del mundo, Alejandría; y, según se cree, su iniciador mismo fué Teócrito, poeta admirable de quien poco se sabe, excepto que nació hacia 305 antes de nuestra era y que vivió en las cortes de Alejandría y Siracusa.[1]

[1] ¿Habrá sido Teócrito el inventor de la poesía bucólica tal como ahora la conocemos? Parece que hay que contestar afirmativamente. R. Reitzenstein,

Sus "idilios" bucólicos[2] tienen casi siempre su escenario en Sicilia: sus personajes hablan un dialecto griego local, el dórico, con sus anchas *áes* y *óes*. Los poemas de Teócrito se señalan no sólo por el encanto de su tema, sino también por la exquisita música de sus sonidos y ritmos, una música que, como el susurro de un arroyo o el resplandor de los rayos del sol a través del follaje, transfigura aun el pensamiento ordinario y el lugar común dándoles un encanto inolvidable e inimitable.

La gran innovación adoptada por la mayor parte de los poetas pastoriles de épocas más tardías fué la que hizo Virgilio en sus *Bucólicas*, publicadas el año 39 antes de Cristo.[3] Algunas de ellas son copias directas de Teócrito, con traducciones exactas de su verso griego al latín. Lo original —como siempre en Virgilio— son las cosas que añade a su modelo. Algunos de sus poemas tienen por escenario (como los de Teócrito) la campiña siciliana, y uno o dos su propia región natal, al Norte de Italia; pero dos (el VII y el X) se sitúan en la Arcadia. Virgilio fué el descubridor de la Arcadia, la tierra idealizada de la vida campestre, donde la juventud es eterna, el amor la más dulce de todas las cosas, aunque sea cruel, donde la música desborda de los labios de todo pastor y los graciosos espíritus del campo prodigan sus sonrisas aun al amante desafortunado. En realidad, la Arcadia era una región áspera y fragosa del centro del Peloponeso: las demás regiones de Grecia la conocían principalmente por las antiquísimas costumbres —bárbaras a menudo— que sobrevivían en ella mucho tiempo después de haber desaparecido en otras partes. Se conocen, por ejemplos, indicios de sacrificios humanos, y de hombres-lobos.[4]

Epigramm und Skolion, Giessen, 1893, y H. Wendel, *Arkadien im Umkreis bukolischer Dichtung in der Antike und in der französischen Literatur*, Giessen, 1933 *(Giessener Beiträge zur romanischen Philologie)*, entre otros muchos autores, someten a nuevo examen los argumentos ya aducidos. Hubo, es cierto, poetas arcádicos —uno de ellos Anite de Tegea, que floreció hacia 290 antes de nuestra era—, y también poetas que describieron los placeres de la vida campestre e invocaron a Pan. Pero no hay huella de que alguien antes de Teócrito haya realizado la característica fusión de la vida pastoril con la poesía y la música naturales, *miradas como modos de expresión de pastores* cantantes y amantes rústicos.

[2] Los poemas de Teócrito se llaman *idilios*, palabra de origen y significado oscuros. Se cree que es abreviatura de εἰδύλλιον βουκολικόν, y a este εἰδύλλιον, diminutivo de εἶδος, se le da el sentido de 'poemita suelto'.

[3] Virgilio no las llamó "églogas", nombre inventado, al parecer, por los gramáticos del tardío Imperio, que usaron la palabra *ecloga* ('selección') para denotar un poema entresacado de las diez *Bucólicas*.

[4] Véase Pausanias, *Descripción de Grecia*, libros VII y VIII; y L. R. Farnell, *Cults of the Greek states*, vol. V, Oxford, 1909.

Pero Virgilio la eligió porque (a diferencia de Sicilia) era un país remoto, desconocido e "intacto", y porque Pan —con su amor a los rebaños, a las ninfas y a la música (la música no aprendida de las "flautas de Pan", no la complicada música de la lira de Apolo y su coro de Musas)— era de manera especial el dios de la Arcadia.[5] En esta irreal tierra de huída fué donde Virgilio colocó a su amigo Galo, poeta y amante infortunado, para que recibiera consuelo del paisaje silvestre de bosques y grutas, de la música y de las divinidades del arte y de la naturaleza.

Vinculada a menudo con la poesía bucólica está la tradición de las novelas. A lo que sabemos, las primeras novelas —largos relatos de amor y aventuras, escritos en prosa— se compusieron en el mundo helénico tardío, en tiempos del Imperio romano.[6] Tales relatos se contaron probablemente durante siglos antes de que se los pusiese por escrito; pero parecen haber entrado en la literatura en los primeros siglos de la era cristiana, cuando los estilistas literarios adoptaron este género como vehículo para sus despliegues de elegante retórica, frases deslumbradoras y brillante invención. (Seguramente al mismo período pertenecen las falsifi-

[5] El ensayo de B. Snell sobre este asunto en *Die Entdeckung des Geistes*, Hamburgo, 1946, menciona la opinión de E. Kapp, según el cual la Arcadia llegó a ser la patria ideal de la música a causa de un pasaje del historiador Polibio (IV, XX-XXI). Polibio, arcadio de origen a su vez, después de narrar cierta atrocidad cometida en Arcadia, inserta una larga apología en la cual explica que los arcadios poseen en realidad una civilización refinada, que tienen una educación musical nacional y celebran certámenes musicales, y que la única excepción es la aldea en que se cometió aquella atrocidad. Pero este pasaje difícilmente podía tener alguna importancia para la creación de la Arcadia ideal, puesto que Polibio hace hincapié, no en lo silvestre y rústico de la música de su país, sino en el exquisito refinamiento de su cultura. No habla de pastores que canten "al bajo son de la zampoña ruda", sino de ejecuciones muy artísticas, encomendadas a coros bien educados que cantaban difíciles trozos de música moderna compuestos por Filóxeno y Timoteo. Lo que quiere demostrar, no es que la Arcadia sea "natural", sino sumamente civilizada. Por otra parte, es muy improbable que un poeta joven como Virgilio, al escribir un poema sobre un poeta elegíaco infortunado en amores, haya basado su fantasía en un pasaje relativamente oscuro de un autor relativamente árido; mucho más posible es que Virgilio haya pensado simplemente en *Pan, deus Arcadiae* (*Bucólica* X, 26): la poesía bucólica fué inventada por Pan, con sus flautas de cañas: véase R. Reitzenstein, *Epigramm und Skolion, op. cit.*, pp. 249-253.

[6] Debo mucho en la presente sección a un libro muy bien escrito acerca de estos extraños relatos: S. L. Wolff, *Greek romances in Elizabethan prose fiction*, Nueva York, 1912. Véase W. W. Greg. *Pastoral poetry and pastoral drama*, Londres, 1906; E. H. Haight, *Essays on the Greek romances*, Nueva York, 1943, y *More essays on Greek romances*, Nueva York, 1945; F. A. Todd, *Some ancient novels*, Oxford, 1940. El libro capital es el de Erwin Rohde, *Der griechische Roman und seine Vorläufer*, 3ª ed., Leipzig, 1914.

caciones originales de la historia troyana por "Dares Frigio" y "Dictis Cretense", aunque éstas se destacan más por su habilidad que por su gracia.[7]) Se nos han conservado varias de estas novelas. Pero debieron de existir por centenares. Son inmensamente largas y, a no ser que el lector se decida a darles crédito, inmensamente aburridas; pero si se les presta fe son deliciosas. Sus principales elementos son:

la larga separación de dos jóvenes amantes;
su inquebrantable fidelidad a lo largo de mil tentaciones y pruebas, y la milagrosa conservación de la castidad de la doncella;
una intriga tremendamente complicada, en que hay muchos relatos subordinados dentro de otros relatos;
episodios animadísimos, no gobernados por la elección, sino por el azar: raptos, naufragios, ataques repentinos de salvajes y de bestias feroces, herencia inesperada de grandes riquezas y de noble rango;
identidad equivocada y disimulada: muchos personajes se disfrazan, y aun disfrazan su verdadero sexo (continuamente las jóvenes se visten de muchachos), y el verdadero nacimiento y parentesco del héroe y la heroína son casi siempre desconocidos hasta las últimas páginas;
un estilo elevado y elegante, con frecuentes discursos y muchas descripciones muy bien trabajadas, de bellezas naturales y de obras de arte.

Las novelas griegas que mejor se conocieron durante el Renacimiento son las siguientes:

a) la *Historia etiópica,* compuesta por un escritor sirio llamado Heliodoro: narra las aventuras de dos amantes —la hija de la reina de Etiopía y un joven tesaliense, descendiente del héroe Aquiles— en Egipto, Grecia, y en general en la zona oriental del Mediterráneo. Fué traducida al francés por Jacques Amyot en 1547, al castellano por un anónimo en 1554 y al inglés por Thomas Underdown en 1569.
b) *Leucipe y Clitofonte,* por Aquiles Tacio: cuenta las aventuras de otra pareja de noble cuna, en Tiro, Sidón, Bizancio y Egipto. Fué traducida al latín en 1554, al italiano en 1560, al francés en 1568, al inglés, por el hermano de Burton, en 1597 (versión cuya publicación fué

[7] Sobre "Dares" y "Dictis" véase *supra,* pp. 86 *ss.*

prohibida), y al español por Diego de Ágreda y Vargas en 1617.

c) *Dafnis y Cloe,* por Longo: cuenta las aventuras de dos muchachos expósitos entre los pastores y campesinos de la isla de Lesbo. Fué traducida al francés por Amyot en 1559, y del francés de Amyot la tradujo en mal inglés Angell Day en 1587.

Las dos primeras son relatos de aventuras puros y simples, y la intriga amorosa es una hebra continua que corre a través de ellos. *Dafnis y Cloe* es una importante desviación del molde, pues aquí se combinan de manera muy feliz las agitadas aventuras novelescas con la atmósfera y el encanto pastoriles.

A pesar de que el género bucólico, con sus pastores y ninfas que cantan exquisitamente y aman inocentemente en un suave paisaje campestre nos parece ahora tedioso e irreal, y a pesar de que las novelas griegas, con su absurdo melodrama, sus engolados discursos y sus exageradas emociones son prácticamente ilegibles, no carecen, lo uno como lo otro, de cierto valor intrínseco. Ambos géneros sirven a un propósito muy real. Si ahora resultan anticuados, es porque para ese propósito se escriben ahora cosas distintas. No son gran literatura, en el sentido en que la tragedia y la epopeya son gran literatura, que pone en juego toda la inteligencia y el alma toda. Son literatura de evasión, son sueños irreales y maravillosos. Y, como tales, cumplieron (tanto en sus días como durante el Renacimiento) la útil función de idealizar aspectos de la vida que pudieron haber sido groseros, y de revestir de fantasía poética lo que es a menudo prosa áspera o pedestre. Son libros hechos para los jóvenes, o para quienes quisieran serlo aún. Todos los personajes principales tienen unos dieciocho años de edad, y casi no piensan más que en sus emociones. Nadie se labra un porvenir, ni trabaja para conseguir un fin lejano, ni sigue una carrera para llegar a una meta dada. El héroe y la heroína son abofeteados por los acontecimientos sin merecerlo —tal como los jóvenes se sienten siempre injustamente abofeteados—, y sin embargo no les ocurre ningún perjuicio irremediable, y se unen mientras son todavía hermosos, jóvenes, ardientes y castos. Aquí, como en las modernas novelas sentimentales, el mito de la Cenicienta es una de las principales fantasías: un típico esquema de sueño maravilloso, en que el héroe no tiene que trabajar por el buen éxito o la riqueza, sino que es dotado milagrosamente de todo ello por una hada madrina o una madre divina, y la súbita pasión de un príncipe. (Una nota patética en

la *Historia etiópica*, que nos dice algo acerca del autor y de los lectores a quienes se dirigía, es que la heroína, aunque hija de padres negros, nace milagrosamente blanca.[8] El estilo mismo refleja juventud: en efecto, las figuras retóricas más comunes son la antítesis y el oximoron. Todo en la juventud es negro o blanco, y estas figuras representan el contraste violento y la comparación paradójica de términos opuestos. El tono idealista de estas novelas tenía a menudo un efecto real. Muchos jóvenes expuestos al vicio en las tumultuosas ciudades del tardío Imperio romano, o en las corrompidas cortes del Renacimiento y de la era barroca, se sintieron arrastrados, con esas lecturas, a tener del amor una idea más elevada, imaginándose a sí mismos con los rasgos del fiel pastor, y a sus amadas con los rasgos de la pura y limpia Cloe. Los modales de los principales personajes, aun los pastores, son intensamente cortesanos: nadie habla una grosera jerga rústica, todos tienen sentimientos exquisitos, hablan graciosamente y se comportan con nobleza, porque la juventud tiene emociones delicadas.

El mismo anhelo se satisface ahora mediante fantasías acerca de otros ambientes y costumbres sociales diferentes. En lugar de leer cosas sobre las ninfas y pastores de la Arcadia, leemos obras que nos hablan de aldeanos idílicos o campesinos idealizados, lejos de la vida agitada de nuestras grandes ciudades: a veces llegamos a crearlos y sostenerlos. Los suizos, los indios del Suroeste de los Estados Unidos, los bávaros (con su maravillosa representación de la Pasión), los campesinos de Steinbeck, borrachos pero angelicales, la cándida Sussex, la salada Vermont, los taimados escoceses, los vaqueros de Wyoming y los pescadores de las islas Aran, todos éstos, y muchos más, y las modernas obras de arte hechas con estos temas simples y primitivos por Jean Giono, Charles-Ferdinand Ramuz, Ignazio Silone, Bela Bartok, Rebecca West, Selma Lagerlöf, Grant Wood, Heitor Vila-Lobos, Carlos Chávez, Eduard Grieg, muchos más, y las innumerables casas de campo adaptadas y cortijos reedificados, los cuadros primitivos y los muebles rústicos que tanto nos gustan, todo esto es producto de una necesidad real, que se está sintiendo cada vez más dolorosamente a medida que la vida de la ciudad se hace más complicada y difícil, más absorbente y antinatural. El sueño pastoril ha producido cosas verdaderamente grandes. Baste pensar en la Sexta Sinfonía de Beethoven. Baste recordar que Jesús, aunque era un

[8] Véase *supra*, p. 248, nota 61.

hombre de pequeña ciudad y un artesano, se dió a sí mismo el nombre de pastor.[9]

El género bucólico y el género novelístico de Grecia y Roma tuvieron tantas y tan importantes encarnaciones, juntos o separados, durante el Renacimiento, que sólo podemos señalar las obras principales que produjeron. Ya antes del Renacimiento había aparecido el espíritu pastoril. El *Jeu de Robin et Marion*, por el poeta francés Adam de la Halle (que floreció hacia 1250), es una historia de pastores; lo mismo el lindo poema del sigio XIV *Le dit de Franc Gontier*, por Philippe de Vitri (que era, sin embargo, amigo de Petrarca, el gran estudioso de los clásicos). El *Jeu de Robin et Marion* fué seguramente una derivación de las "pastorelas", dialoguitos en que un juglar corteja a una pastora: hubo muchos de estos regocijados pasatiempos, inventados por los poetas provenzales, y que no tenían ninguna relación directa con los modelos clásicos.[10] En castellano, los más encantadores ejemplos de esta forma prerrenacentista son las "serranillas" del Marqués de Santillana, poemitas entre burlescos y amorosos en que dialogan una serrana y un caballero: son breves y deliciosos como un beso. Pero el redescubrimiento e imitación de los poetas bucólicos latinos y la publicación de las novelas griegas fué lo que realmente hizo renacer estos dos estilos en la literatura moderna.

El *Admeto* de Boccaccio (*Ameto* en italiano), escrito hacia 1341, es la más antigua reaparición en una lengua moderna de ambos ideales. En él se mezclan la poesía pastoril y una alegoría cuyo estilo elevado resulta molesto. Un grosero aldeano logra comprender la superioridad de la adoración espiritual sobre el amor físico, conversión que debe a los diversos relatos y canciones que escucha a siete adorables ninfas, las cuales resultan ser las siete virtudes cardinales. A pesar de que aquí se presenta en forma demasiado cruda ese contraste, hay ya en él el idealismo esencial del género bucólico. Y el *Admeto* fijó un esquema que luego siguieron, con mayor o menor fidelidad, todas las demás

[9] A. J. Toynbee, *A study of history*, vol. VI, Oxford, 1939, p. 363, nota 7, comenta el hecho de que cuando los ángeles anuncian el nacimiento de Jesús (Lucas, cap. II) y cuando las Musas griegas cuentan el nacimiento y la genealogía de los dioses helénicos (Hesíodo, *Teogonía*, al comienzo), los oyentes que eligen son "pastores que moran en el campo", porque —sugiere Toynbee— los pastores, y no los hombres de la ciudad, tienen corazones inocentes y sencillos, aptos para recibir semejante revelación.

[10] Sobre el *Jeu de Robin et Marion* véase W. W. Greg, *Pastoral poetry and pastoral drama*, Londres, 1906, pp. 63-65; y sobre las pastorelas francesas, el libro de W. P. Jones, *The pastourelle*, Cambridge, Mass., 1931.

obras de esta clase durante el Renacimiento: la mezcla de prosa narrativa e interludios en verso que elevan el simple relato a la esfera de la emoción imaginativa.

Más rica, escrita con mejores recursos estilísticos, y más afortunada en su resonancia internacional fué la *Arcadia* de Jacopo Sannazaro. El autor era hijo de españoles emigrados a Italia (su nombre es doblete de Salazar): nacido en Nápoles, pasó su juventud en el hermoso valle de San Giuliano, cerca de Florencia, y durante gran parte de su vida estuvo al servicio de su rey, Federico de Nápoles, cuyo destierro en Francia compartió. Su *Arcadia* circulaba en manuscrito antes de 1481 y se publicó en 1504. Está dividida en doce capítulos de prosa separados por doce "églogas" escritas en metros líricos. Cuenta cómo un amante infortunado se marcha a la Arcadia (como el Galo de las *Bucólicas* de Virgilio) para huir de su miseria, encuentra allí distracción durante un tiempo, con la idílica vida campestre de sus habitantes y con los relatos que escucha de otros amores, y por último regresa a Nápoles haciendo un viaje subterráneo, para encontrar muerta a la mujer que ama. La *Arcadia* es una novela pastoril muy rica y compleja, fertilizada con innumerables reminiscencias de poemas épicos, de las novelas clásicas y aun de diálogos filosóficos. Su modelo, dentro de la literatura moderna, es el *Admeto* de Boccaccio; pero Sannazaro hace a un lado las alegorías de Boccaccio, y en vez de ellas introduce muchos vívidos detalles de la vida y del paisaje del campo, tomados de Homero, Teócrito, Virgilio, Ovidio, Tibulo, Nemesiano y otros autores clásicos, lo mismo que de su observación personal. En la linda prosa italiana de Sannazaro todo eso suena con absoluta naturalidad, y las reminiscencias literarias se enlazan con las demás harmonías de su sueño. (Por ejemplo, cuando los pastores compiten en juegos, dos de ellos luchan. Ninguno es capaz de derribar al otro. Al fin uno reta a su adversario: "Álzame de tierra, o yo te alzaré", para una caída decisiva. Detalle vívido y del todo natural; pero Sannazaro lo ha copiado directamente de la lucha entre Odiseo y Ayante, en Homero.)[11] La *Arcadia* tuvo un éxito enorme; fué traducida al francés en 1544 y al español en 1549, y se hicieron de ella muchísimas imitaciones. Su inagotable riqueza de descripciones y alusiones hizo de ella "el más completo manual de vida pastoril que pueda imaginarse".[12]

[11] Sannazaro, *Arcadia*, ed. M. Scherillo, Turín, 1888, prosa XI, líneas 308 *ss.* = Homero, *Ilíada*, XXIII, 724.

[12] "Le manuel le plus complet de pastoralisme qu'il soit possible d'imaginer", palabras de H. Genouy, *L'"Arcadia" de Sidney dans ses rapports avec*

hombre de pequeña ciudad y un artesano, se dió a sí mismo el nombre de pastor.[9]

El género bucólico y el género novelístico de Grecia y Roma tuvieron tantas y tan importantes encarnaciones, juntos o separados, durante el Renacimiento, que sólo podemos señalar las obras principales que produjeron. Ya antes del Renacimiento había aparecido el espíritu pastoril. El *Jeu de Robin et Marion,* por el poeta francés Adam de la Halle (que floreció hacia 1250), es una historia de pastores; lo mismo el lindo poema del sigio XIV *Le dit de Franc Gontier,* por Philippe de Vitri (que era, sin embargo, amigo de Petrarca, el gran estudioso de los clásicos). El *Jeu de Robin et Marion* fué seguramente una derivación de las "pastorelas", dialoguitos en que un juglar corteja a una pastora: hubo muchos de estos regocijados pasatiempos, inventados por los poetas provenzales, y que no tenían ninguna relación directa con los modelos clásicos.[10] En castellano, los más encantadores ejemplos de esta forma prerrenacentista son las "serranillas" del Marqués de Santillana, poemitas entre burlescos y amorosos en que dialogan una serrana y un caballero: son breves y deliciosos como un beso. Pero el redescubrimiento e imitación de los poetas bucólicos latinos y la publicación de las novelas griegas fué lo que realmente hizo renacer estos dos estilos en la literatura moderna.

El *Admeto* de Boccaccio (*Ameto* en italiano), escrito hacia 1341, es la más antigua reaparición en una lengua moderna de ambos ideales. En él se mezclan la poesía pastoril y una alegoría cuyo estilo elevado resulta molesto. Un grosero aldeano logra comprender la superioridad de la adoración espiritual sobre el amor físico, conversión que debe a los diversos relatos y canciones que escucha a siete adorables ninfas, las cuales resultan ser las siete virtudes cardinales. A pesar de que aquí se presenta en forma demasiado cruda ese contraste, hay ya en él el idealismo esencial del género bucólico. Y el *Admeto* fijó un esquema que luego siguieron, con mayor o menor fidelidad, todas las demás

[9] A. J. Toynbee, *A study of history,* vol. VI, Oxford, 1939, p. 363, nota 7, comenta el hecho de que cuando los ángeles anuncian el nacimiento de Jesús (Lucas, cap. II) y cuando las Musas griegas cuentan el nacimiento y la genealogía de los dioses helénicos (Hesíodo, *Teogonía,* al comienzo), los oyentes que eligen son "pastores que moran en el campo", porque —sugiere Toynbee— los pastores, y no los hombres de la ciudad, tienen corazones inocentes y sencillos, aptos para recibir semejante revelación.

[10] Sobre el *Jeu de Robin et Marion* véase W. W. Greg, *Pastoral poetry and pastoral drama,* Londres, 1906, pp. 63-65; y sobre las pastorelas francesas, el libro de W. P. Jones, *The pastourelle,* Cambridge, Mass., 1931.

obras de esta clase durante el Renacimiento: la mezcla de prosa narrativa e interludios en verso que elevan el simple relato a la esfera de la emoción imaginativa.

Más rica, escrita con mejores recursos estilísticos, y más afortunada en su resonancia internacional fué la *Arcadia* de Jacopo Sannazaro. El autor era hijo de españoles emigrados a Italia (su nombre es doblete de Salazar): nacido en Nápoles, pasó su juventud en el hermoso valle de San Giuliano, cerca de Florencia, y durante gran parte de su vida estuvo al servicio de su rey, Federico de Nápoles, cuyo destierro en Francia compartió. Su *Arcadia* circulaba en manuscrito antes de 1481 y se publicó en 1504. Está dividida en doce capítulos de prosa separados por doce "églogas" escritas en metros líricos. Cuenta cómo un amante infortunado se marcha a la Arcadia (como el Galo de las *Bucólicas* de Virgilio) para huir de su miseria, encuentra allí distracción durante un tiempo, con la idílica vida campestre de sus habitantes y con los relatos que escucha de otros amores, y por último regresa a Nápoles haciendo un viaje subterráneo, para encontrar muerta a la mujer que ama. La *Arcadia* es una novela pastoril muy rica y compleja, fertilizada con innumerables reminiscencias de poemas épicos, de las novelas clásicas y aun de diálogos filosóficos. Su modelo, dentro de la literatura moderna, es el *Admeto* de Boccaccio; pero Sannazaro hace a un lado las alegorías de Boccaccio, y en vez de ellas introduce muchos vívidos detalles de la vida y del paisaje del campo, tomados de Homero, Teócrito, Virgilio, Ovidio, Tibulo, Nemesiano y otros autores clásicos, lo mismo que de su observación personal. En la linda prosa italiana de Sannazaro todo eso suena con absoluta naturalidad, y las reminiscencias literarias se enlazan con las demás harmonías de su sueño. (Por ejemplo, cuando los pastores compiten en juegos, dos de ellos luchan. Ninguno es capaz de derribar al otro. Al fin uno reta a su adversario: "Álzame de tierra, o yo te alzaré", para una caída decisiva. Detalle vívido y del todo natural; pero Sannazaro lo ha copiado directamente de la lucha entre Odiseo y Ayante, en Homero.)[11] La *Arcadia* tuvo un éxito enorme; fué traducida al francés en 1544 y al español en 1549, y se hicieron de ella muchísimas imitaciones. Su inagotable riqueza de descripciones y alusiones hizo de ella "el más completo manual de vida pastoril que pueda imaginarse".[12]

[11] Sannazaro, *Arcadia*, ed. M. Scherillo, Turín, 1888, prosa XI, líneas 308 *ss.* = Homero, *Ilíada*, XXIII, 724.

[12] "Le manuel le plus complet de pastoralisme qu'il soit possible d'imaginer", palabras de H. Genouy, *L'"Arcadia" de Sidney dans ses rapports avec*

Mayor todavía fué la fortuna de la *Diana* de Jorge de Montemayor o Montemôr (1520-1561), portugués que, después de visitar Italia y ser testigo de la popularidad de la *Arcadia*, regresó a España en el séquito de una regia prometida y escribió allí su libro en castellano: su prematura muerte lo dejó inconcluso, pero esto no menoscabó en nada su popularidad. (Obsérvese cómo, lo mismo que los idilios bucólicos griegos y romanos originales, los poemas y novelas pastoriles del Renacimiento fueron escritos casi todos por cortesanos.) Montemayor no era hombre tan erudito como Sannazaro, pero adaptó de la *Arcadia* la mayor parte del escenario pastoril y cierto número de episodios de su libro. En donde dió vuelo a su fantasía por encima de todo fué en las historias de amor. En la *Arcadia* se habla de las pastoras, pero éstas nunca aparecen. La *Diana* está llena de pastoras, reales o disfrazadas, de ninfas y otras criaturas encantadoras. Su principal novedad consiste en ser una historia continua, con una trama central de interés amoroso y varios relatos secundarios de amor, lo cual hace de ella una ficción infinitamente más refinada que ninguna de sus predecesoras. Es en realidad, como *Dafnis y Cloe*, una novela de ambiente pastoril; pero hay en ella más aventuras y mucho menos análisis psicológico que en el delicado relato de Longo. Sus complicadas intrigas, su tono elevado y la sensibilidad amorosa de sus personajes la hicieron célebre en toda la Europa occidental. Shakespeare utilizó uno de sus relatos en *Los dos caballeros de Verona*, y probablemente pensaba en ella cuando disfrazó a Viola en *La noche de Epifanía*. Cervantes quiso rivalizar con la *Diana* al escribir su *Galatea;* en el *Quijote* la salvó primero (un poco mutilada) de la quema de los libros,[13] y luego puso en la cabeza del hidalgo manchego la idea de dejar la profesión de las armas para imitarla:

> Yo compraré algunas ovejas y todas las demás cosas que al pastoral ejercicio son necesarias, y llamándome yo el pastor Quijotiz y tú el pastor Pancino, nos andaremos por los montes, por las selvas y por los prados, cantando aquí, endechando allí, bebiendo de los líquidos cristales de las fuentes, o ya de los limpios arroyuelos, o de los caudalosos ríos. Daránnos con abundantísima mano de su dulcísimo fruto las encinas, asiento los troncos de los durísimos alcornoques, sombra los sauces, olor las rosas, alfombras de mil colores matizadas los estendidos prados, aliento el

l'"Arcadia" de Sannazaro et la "Diana" de Montemayor, Montpellier, 1928, p. 53.

[13] *Don Quijote,* I, cap. VI. [Sobre esta mutilación véase Américo Castro, *El pensamiento de Cervantes,* Madrid, 1925, pp. 150-151 y 334.]

aire claro y puro, luz la luna y las estrellas a pesar de la escuridad de la noche, gusto el canto, alegría el lloro, Apolo versos, el amor conceptos, con que podremos hacernos eternos y famosos, no sólo en los presentes, sino en los venideros siglos.[14]

Y así el gran idealista español, después de haber adaptado una vez su apellido para hacerlo sonar como el nombre de un caballero medieval, propone ahora cambiarlo de nuevo para que suene como el de un pastor clásico: y no un simple pastor, sino un poeta como Galo y Virgilio, bajo el patrocinio del dios grecorromano Apolo.

Hubo muchas otras novelas españolas de vena pastoril, mezcladas a veces con tendencias diversas: la corriente picaresca y la de los libros de caballerías. La novela de Aquiles Tacio, *Leucipe y Clitofonte,* fué traducida nada menos que por Quevedo. Su versión se ha perdido; pero la trama de ese libro fué imitada muy fielmente por Alonso Núñez de Reinoso en su *Clareo y Florisea* (1552), cuyo solo título nos manifiesta ya algo de su discreta gracia cortesana.[15] El fértil genio de Lope de Vega produjo varios libros de este estilo: así la *Arcadia,* obra de juventud, y su compañera cristiana, *Los pastores de Belén;* así también la novela *El peregrino en su patria.* Pero su obra maestra en el género novelístico es la *Dorotea,* publicada a los setenta años de su vida, y que es en realidad un estrecho paralelo de la *Celestina:* relato dramatizado de amores y aventuras que se desarrollan en un plano muy elevado, sus personajes son nobles y a la vez reales. Obra igualmente tardía, como el último rayo del sol sobre una fortaleza asediada, son los *Trabajos de Persiles y Sigismunda* de Cervantes, novela de la cual dijo su autor, en el lecho de muerte, que se atrevía a competir con Heliodoro.[16] Gracias a esa competencia se creó la novela europea moderna.

Ya hemos visto que en la historia de amor que hizo Boccaccio con el nombre de *Fiammetta* hay un marcado propósito de evitar los sentimientos cristianos y un afán deliberado de poner en su lugar la moral y la religión paganas.[17] Otro tanto hay que decir de la mayor parte de estos libros pastoriles: casi nunca se menciona la religión cristiana, su credo ni su Iglesia. No importa

[14] Cervantes, *Don Quijote,* II, LXVII.

[15] Véase Marcelino Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la novela,* vol. I, 2ª ed., Madrid, 1925 (tomo I de la *Nueva Biblioteca de Autores Españoles),* pp. CCCXXII *ss.*

[16] Sobre este tema véase R. Schevill, "Studies in Cervantes", I, en *Modern Philology,* vol. IV, 1906-07, pp. 1-24 y 677-704.

[17] Véase *supra,* pp. 148-151.

que a veces los personajes sean absolutamente coetáneos y que el relato sea autobiográfico (como ocurre de vez en cuando): las divinidades que aparecen son siempre las grecorromanas. Y esto no es simple decoración teatral, sino que se les pinta como poderosos espíritus que reciben sincera veneración y que pueden proteger a sus devotos. Su jerarquía, sin embargo, no se parece a la del Olimpo. Venus, diosa del amor, Pan, dios de la naturaleza silvestre y de la guarda de los rebaños, y Diana, diosa de la caza, de la luna y de la virginidad, tienen aquí un lugar muchísimo más prominente que los demás dioses. Esto no fué una simple manía, ni un simple deseo de propiedad dramática. Fué un rechazo auténtico de los ideales austeros y trascendentes del cristianismo, y una afirmación del poder de este mundo y de las pasiones humanas, según se personificaban en esas figuras griegas a quienes se daba el nombre de inmortales porque los espíritus hipostatados en ellas seguían perennemente vivos en el corazón humano.

Hay otros tipos de relatos largos de aventuras que se escribían en varios países de la Europa occidental durante el Renacimiento. Algunos de ellos no deben nada de importancia a la influencia clásica: por ejemplo, la novela picaresca (el *Lazarillo de Tormes*) y los libros de caballerías de abolengo medieval (el *Amadís de Gaula*, o sea "de Gales", resurrección hispánica tardía de las leyendas arturianas). También éstas fueron corrientes que desembocaron en la moderna literatura de ficción; pero la influencia de la novela griega y de los poemas bucólicos fué igualmente poderosa. En la Inglaterra del Renacimiento está representada, entre otros libros,[18] por *La Arcadia de la Condesa de Pembroke*, obra inconclusa de Sir Philip Sidney, dedicada a su hermana. Es una larga y complicada historia de amor y de aventuras caballerescas, escrita con mucha gracia, y cuyo escenario es la región griega de Arcadia. Se suele afirmar que lo único que Sidney tomó de la *Arcadia* de Sannazaro es el título; pero tomó también, alterándolos ligeramente, varios vívidos y encantadores detalles, como el de la estatua de Venus amamantando al infante Eneas.[19] Sin embargo, debe mucho más a la *Diana* de Montemayor. Imita la

[18] Otras obras de este mismo tipo y publicadas hacia la misma época son el *Menaphon* de Robert Greene, que, con sus múltiples disfraces, raptos y naufragios, desciende en línea recta de las novelas griegas, y la *Rosalynde* de Lodge, que dió a Shakespeare muchos materiales para su comedia *As you like it*, y que se basa en última instancia en la saga del héroe pastoril inglés Robin Hood.

[19] Véase H. Genouy, *L'"Arcadia" de Sidney...*, *op. cit.*, pp. 109 ss.

forma de algunos de los poemas de Sannazaro,[20] pero traduce varios de los de Montemayor, y sobre la *Diana* diseñó la complicada urdimbre de intrigas y lances secundarios y los disfraces de algunos de sus principales personajes. Por añadidura, enriqueció estas imitaciones gracias a sus propias lecturas de los clásicos: es deudor especialmente de la *Historia etiópica* de Heliodoro. Su Arcadia es un lugar mucho menos apacible que la de Virgilio o la de Sannazaro. Hay gran profusión de terribles peligros y de luchas sangrientas. Hay manos cortadas, cabezas que ruedan por el suelo, y un estruendo de armas que harmoniza horriblemente con los gemidos de los moribundos. Las justas y batallas provienen de su imaginación caballeresca, estimulada por libros como el *Amadís* y el *Orlando furioso*. Pero otras aventuras, como los raptos y las incursiones de piratas, están imitadas directamente de las novelas griegas, que abundan en ellas. Así, en *La Arcadia de la Condesa de Pembroke* las dos corrientes griegas de poesía bucólica arcádica y de aventura novelesca se han mezclado en nuevas proporciones, junto con otros elementos de fantasía, para constituir un relato que es una de las fuentes de la ficción moderna.[21]

En Francia, la novela pastoril que tuvo mayor fortuna fué la *Astrea* de Honoré d'Urfé (Astrea es el nombre del espíritu de la Justicia, que abandonó la tierra al final de la Edad de Oro para transformarse en la constelación de la Virgen, en el Zodíaco). Publicada en 1607, fué increíblemente popular durante muchos años. Los personajes de la *Astrea*, como los de la *Diana*, no son pastores y pastoras reales, sino damas y caballeros que han adoptado la vestidura de los pastores por la razón (psicológicamente verdadera, aunque improbable en la trama) de que desean vivir más sosegada y placenteramente *(vivre plus doucement)*. Su escenario es la Galia del siglo V, en la época de las invasiones de los bárbaros, y los personajes pasan por un sinfín de complicadas aventuras caballerescas, según la más noble manera medieval. Mucho tiempo después, otro autor francés volvería a combinar novela y poesía bucólica, deteniéndose menos en los sentimientos aristocráticos e insistiendo más en la bondad inherente en el hombre y en la naturaleza. Una de las novelas clave del siglo XVIII, *Pablo y Virginia*, de Bernardin de Saint-Pierre (1789), cuenta la historia de una joven pareja que, en escenarios de idealizada hermosura, pasa por una serie de aventuras novelescas que cul-

[20] Véanse los detalles que trae H. Genouy, *op. cit.*, pp. 174 *ss.*

[21] Respecto al lazo que une *The Countess of Pembroke's Arcadia* con la novela del siglo XVIII véase *infra*, vol. II, p. 85.

minan en el triunfo del puro amor. Este libro demostró una vez más cómo hombres distantes en el tiempo pueden ser verdaderos contemporáneos, en frase de Oswald Spengler: está modelado, en efecto, sobre el *Dafnis y Cloe* de Longo, y evidentemente tanto Saint-Pierre como su amigo Rousseau veían con profunda simpatía los ideales que Longo había expresado.

El sueño pastoril tuvo otras muchas expresiones por sí solo, desligado de la novela. De hecho, la influencia que tuvo sobre la literatura europea del Renacimiento y del Barroco fué mucho mayor que la influencia que llegó a tener en Roma y en Grecia. Es casi innecesario describir detalladamente las numerosas colecciones de poemas bucólicos que se escribieron, tanto en latín como en las diversas lenguas nacionales, para emular a los antiguos. Los más célebres poemas bucólicos latinos fueron durante el Renacimiento los del humanista italiano Battista Spagnuoli, llamado Mantuano. Shakespeare pone una cita de él en boca de uno de sus personajes, el pedante maestro de *Trabajos de amor perdidos*, y alaba al autor mencionando su nombre.[22] En español, Garcilaso de la Vega (1503-1536) escribió varias "églogas" largas, dulces y melancólicas, en que adapta al mismo tiempo las *Bucólicas* de Virgilio y la *Arcadia* de Sannazaro. Y el *Hero y Leandro* de su amigo Juan Boscán (traducción del poeta griego Museo) incorpora en el original varias reminiscencias de dos de las *Heroidas* de Ovidio, y también dos fábulas tomadas de las *Geórgicas* de Virgilio.[23] En Francia, los primeros poemas bucólicos del Renacimiento se deben a la pluma de Clément Marot (1496-1544), que cantó a los aldeanos con nombres franceses en un escenario francés, pero bajo la protección del dios Pan. Pierre de Ronsard, que le sucedió y eclipsó su renombre, comenzó con una traducción libre del *Idilio XI* de Teócrito *(El Ciclope enamorado)*, y compuso más tarde seis melodiosas "églogas", que son en parte adaptación de Virgilio, de su imitador Calpurnio y de Sannazaro (cuya *Arcadia* había traducido al francés, en 1544, Jean Martin, amigo de Ronsard). Algunas de ellas, por lo menos, son lo bastante dramáticas para que se las haya representado como mascaradas en miniatura en ciertas fiestas. Fiel a las tradiciones de la aristocracia francesa, Ronsard vistió a sus pastores con ropas cortesanas, y dijo a quienes lo leían:

[22] *Love's labour's lost*, IV, II, 96 *ss.*

[23] Véase A. G. Reichenberger, "Boscán and the classics", en *Comparative Literature*, vol. III, 1951, pp. 97-118.

Éstos no son pastores de un cortijo grosero
que el rebaño conducen a pastar por dinero:
son de ilustres familias y de nobles pañales.[24]

Lo mismo dirá más tarde Honoré d'Urfé; y algo equivalente dirá Lope de Vega, hablando de su *Arcadia:*

Allí cubrí con áspera corteza
príncipes generosos,
almas nacidas en los ricos paños
de la mayor nobleza,
iguales a los reyes poderosos,
que no villanos bárbaros y extraños.[25]

En inglés, el más ilustre poema pastoril del Renacimiento es *El año del pastor* de Edmund Spenser, publicado en 1579. Aunque este poema se presentaba con la pretensión de recrear en inglés los temas y la manera de la poesía bucólica grecorromana, la investigación moderna ha demostrado que Spenser depende mucho menos de Teócrito y Virgilio que de los autores bucólicos franceses e italianos del Renacimiento. Varios de sus poemas sobre los meses son simplemente adaptaciones libres de las "églogas" de Marot y de Mantuano, y la mayor parte de sus reminiscencias clásicas le vienen por conducto de Policiano, Tasso y los principales poetas de la Pléiade, Baïf, Du Bellay y Ronsard.[26] Para muchos detalles de su lengua y de su versificación, Spenser se remontó a Chaucer. Los nombres de sus pastores — Cuddie, Hobbinol, Piers, Colin — son de cepa típicamente inglesa, pero son muchísimo más groseros y muchísimo menos melodiosos que

[24] *Églogue I*, primer discurso:

Ce ne sont pas bergers d'une maison champestre
qui menent pour salaire aux champs les brebis paistre,
mais de haute famille et de race d'ayeux.

H. Wendel, *Arkadien im Umkreis bukolischer Dichtung in der Antike und in der französischen Literatur*, *op. cit*, pp. 50 *ss.*, examina la deuda de Ronsard para con los autores bucólicos clásicos; sobre todo este particular véase A. Hulubei, *L'églogue en France au xvi*e *siècle*, Paris, 1938.

[25] Lope de Vega, *La Filomena*, segunda parte (en la *Biblioteca de Autores Españoles*, vol. XXXVIII, p. 490*a*).

[26] Sobre *The shepherd's calendar* de Spenser véase M. Y. Hughes, "Spenser and the Greek pastoral triad", en *Studies in Philology*, vol. XX, 1923, pp. 184-215, y del mismo erudito, *Virgil and Spenser*, Berkeley, Cal., 1929 (*University of California Publications in English*, vol. II, fascíc. 3). Hughes pone de manifiesto la erudición de Baïf, y sostiene que es él el verdadero creador de la poesía bucólica francesa sobre firmes cimientos clásicos.

los nombres dóricos de los pastores cantantes de Teócrito; y menos melodiosos, hay que decirlo, son también sus versos.

Sin embargo, varias de las más dulces y sinceras canciones de toda la literatura inglesa se escribieron dentro de las convenciones pastoriles. Y casi no hay por qué llamarlas convenciones. Es realmente más natural para un joven amante imaginarse como un peregrino que recorre los campos

> y ve al pastor llevar sus cabras
> junto al arroyo en cuyos saltos
> entona el ave tiernos cantos,

que no como un mercader de la ciudad o un diplomático de la corte; y es menos feliz cuando sueña en su novia como en una diligente ama de casa que mantiene limpios los muebles y los niños, que cuando se la imagina como una doncella que, llevando

> florida cofia y un sayuelo
> bordado de hojas de romero,
> de fina lana su corpiño
> que a linda oveja hemos cogido,

es la quintaesencia de todas las bellezas de la eterna primavera y de la dulce Naturaleza.[27] Los poetas ingleses del Renacimiento escribieron pródigamente centenares de canciones pastoriles, en que se unía su auténtico amor a los clásicos con su amor, también auténtico, a la juventud, a la belleza y a la vida campestre.

Casi todos los poemas bucólicos del Renacimiento y de la época que siguió son dulces, serenos, suaves como el son de un caramillo, monótonos y tersos como las ondas de un arroyuelo. Pero un brillante ingenio español compuso dos poemas pastoriles que son desafiantes, difíciles, inesperados e intensos. Luis de Góngora y Argote sorprendió en 1613 al mundo literario de su patria con dos obras escritas en un estilo — culminación de audaces ex-

[27] Estas citas son de *The passionate shepherd to his love,* poema aparecido en *England's Helicon* (1600), y que se suele atribuir a Marlowe:

> *...seeing the shepherds feed their flocks*
> *by shallow rivers to whose falls*
> *melodious birds sing madrigals...*
>
> . . . .
>
> *A cap of flowers and a kirtle*
> *embroidered all with leaves of myrtle,*
> *a gown made of the finest wool*
> *which from our pretty lambs we pull...*

perimentos — que no se parecía ni remotamente al de ninguno de sus contemporáneos españoles. Esos poemas son el *Polifemo* y las *Soledades*.

El *Polifemo* es un verdadero poema bucólico.[28] Modelado sobre un episodio de las *Metamorfosis* de Ovidio,[29] cuenta cómo el enorme cíclope, grotesco habitante de una caverna (el mismo Polifemo, monstruo de un solo ojo, que estuvo a punto de matar a Odiseo), se enamora perdidamente de una hermosísima ninfa, expresa en un poema sus deseos, canta en vano sus amorosos versos (trabado por su fealdad, interrumpido por sus cabras), y por último, al descubrir a su adorada en brazos de un amante de estatura menor, y más apuesto, mata a éste de una pedrada. El arte con que Góngora cuenta y adorna esta fábula y la rareza de su estilo impiden ver a muchos críticos que su intención es burlesca. Góngora es un "ingenio" consumado, en el cual van parejas la inteligencia, la imaginación y la risa juguetona y festiva. El juego de su ingenio se ve en la elección del asunto y en el modo de tratarlo. Polifemo, el espantoso gigante enamorado, el monstruo que peina sus barbazas con un rastrillo, es un tema cómico en Teócrito y en Ovidio, y también en Góngora. Si fuera simplemente un verdadero hombre de las cavernas, implacable como una bestia rijosa y sin otro afán que el de suprimir al rival y apoderarse de la hembra apetecida, sería un tema muy serio. Pero al tener esos arrestos de galán cortesano, al ofrecer regalos a su dama, al ponderar sus propias gracias y al cantar su serenata a la ninfa, se convierte en uno más de esa larga fila de amantes cómicos que termina con el Barón Ochs en *Der Rosenkavalier*. Y Góngora no encubre la comedia. La pone de manifiesto varias veces. Cuando el gigantesco bruto, en los interludios de su canto de amor, toca un enorme instrumento de cien albogues,

> la selva se confunde, el mar se altera,
> rompe Tritón su caracol torcido,
> sordo huye el bajel a vela y remo:
> tal la música es de Polifemo.[30]

[28] Véase un agudo análisis de fragmentos del *Polifemo* por Dámaso Alonso en *Poesía española*, Madrid, 1950, pp. 333-418.

[29] Ovidio, *Metamorfosis*, XIII, 750-897.

[30] Polifemo, estrofa 12, inspirada en Ovidio, *Metamorfosis*, XIII, 785-786:

> *senserunt toti pastoris sibila montes,*
> *senserunt undae ...*

Sobre el giro "a vela y remo" véase *supra*, p. 174, nota 8. El tema principal de la canción amorosa del cíclope está estudiado con notable finura y vasta erudición por María Rosa Lida de Malkiel, "Transmisión y recreación de

Y lo que pone fin a esta música no es (como en Ovidio) la furia de la pasión:

> Su horrenda voz, no su dolor interno,
> cabras aquí le interrumpieron. . .[31]

No todo es chiste en el *Polifemo.* Termina con violencia y con muerte. Pero su tono es esencialmente grotesco, y debemos considerar el poema, más que nada, como una creación cómica. Ya había escrito Góngora varios romances burlescos, sobre temas de la mitología griega, en un tono increíblemente desenfadado y jocoso. Baste un ejemplo. Es muy conocida la fábula de Hero y Leandro, que termina de manera tan trágica: Hero, al ver ahogado a su joven amante, se despeña desde una torre. Pero Góngora ve todo esto con ojos fríos y risueños: uno de sus dos romances sobre *Hero y Leandro* acaba con este epitafio (puesto en boca de ella):

> El amor como dos huevos
> quebrantó nuestras saludes:
> él fué pasado por agua,
> yo estrellada mi fin tuve.

Aquí está ya en germen el *Polifemo:* la doliente historia de amor se ha tornado en ridículo, las comparaciones son crueles y despiadadamente cómicas, la emoción ha quedado dominada por el frío raciocinio del poeta.

El otro poema bucólico de Góngora, las *Soledades,* tiene algunos de estos mismos elementos, pero es obra mucho más trabajada y perfecta.[32] Describe en ella la vida idealmente feliz, hermosa, sencilla y honesta de unos cabreros que habitan en el campo *(Soledad primera)* y de unos pescadores que moran en la margen de una ría *(Soledad segunda).* El poema está incompleto: es evidente que Góngora quería añadir una tercera y una cuarta "soledades" para describir la vida de los leñadores y la de los nómadas del desierto, formando así un nuevo gran poema bucólico, paralelo por sus dimensiones y su intensidad a las *Geórgicas* de Virgilio. En cuanto a su plan, como el poema cuenta de qué modo un

temas grecolatinos en la poesía lírica española", en la *Revista de Filología Hispánica,* vol. I, 1939, pp. 52-63.

[31] *Polifemo,* estrofa 59. Cf. Ovidio, *Metamorfosis, loc. cit.,* 870-872.

[32] Existe una admirable edición de las *Soledades,* con paráfrasis en prosa y una valiosa introducción por Dámaso Alonso, Madrid, 1927, que me ha servido mucho para este pequeño estudio.

amante solitario y desdichado se regocija y se serena contemplando las sencillas alegrías de unos aldeanos arcádicos, es evidente que proviene de la *Arcadia* de Sannazaro, y en último término de la décima *Bucólica* de Virgilio. En cuanto a su estructura, es un largo poema lírico irregular, escrito en el metro de "silva" (versos de once y siete sílabas), con artificiosas estrofas de canto intercaladas aquí y allá. Y en cuanto a su estilo...

¡Ah, el estilo de Góngora! Es verdaderamente barroco. Como los arquitectos barrocos, intenta lo imposible, y a veces lo logra. Para comprenderlo mejor, tenemos que pensar en las columnas retorcidas, en los complicadísimos retablos dorados de la arquitectura barroca, en sus canteras esculpidas y talladas, donde la piedra forma pliegues como una tela o tiembla como encaje; tenemos que pensar en los músicos barrocos que con cinco voces o dos simples temas levantaban una fábrica sonora más compleja que muchas sinfonías modernas.

Este estilo es, por varios conceptos, una obra elevadamente clásica. Hubo en la Antigüedad algunos poetas que escribieron de manera semejante, aunque es dudoso que Góngora los haya conocido: Licofrón y Calímaco en Grecia, el perdido Cinna y los "neotéricos" en Roma. Virgilio tomó muchos recursos de esos poetas, y Góngora conocía ciertamente a Virgilio. Su estilo tiene también paralelos en los siglos XVI y XVII: las odas de Ronsard,[33] los poemas líricos de Crashaw, los aforismos de Gracián, el *Paraíso perdido* de Milton. El pensamiento se mueve en un ámbito pequeño; la visión es clara, pero convencional; no hay un argumento que valga la pena examinar. Lo que importa son las palabras, el asombroso tejido de palabras, y la imaginación que en ellas se expresa. Para empezar por lo más sencillo, el vocabulario no es el español normal de la época, sino que está extraordinariamente latinizado y diestramente helenizado; es un vocabulario culto. En seguida, las alusiones decorativas y sobrenaturales son, en su mayor parte, perífrasis mitológicas que el poeta hace tan oscuras, que sólo un erudito y un poeta pueden entenderlas. Por ejemplo, hay un palomar que se entrevé tras una

hermana de Faetón, verde el cabello,

lo cual es absolutamente ininteligible para quien ignora el mito; sólo el que lo conoce puede saber que se trata de un álamo.[34] Cuando se toca una flauta, su melodía es

[33] Véase *infra*, pp. 370-371.

[34] *Soledad II*, 263 y Ovidio, *Metamorfosis*, II, 340-366.

el canoro
son de la ninfa un tiempo, ahora caña,

porque la ninfa Siringa se transformó en un cañaveral.[35] (El mejor ejemplo de este recurso estilístico en la historia literaria, antes de la época de Góngora, es el griego Licofrón, que escribió un monólogo dramático puesto en boca de Casandra, en el cual hay centenares de profecías verídicas tan ingeniosamente encubiertas que, aunque reales para quien conoce los hechos, son ininteligibles en el momento en que Casandra pronuncia sus palabras. El recurso apareció de nuevo en los poetas alejandrinos y en su discípulo Virgilio. Volvió a hacerse común en el Renacimiento, tan pronto como los poetas cultos comenzaron a escribir para un público culto: algo de ello puede verse en *Euphues,* y mucho en la obra de Milton.)[36] Por otra parte, la sintaxis de las *Soledades* de Góngora es a menudo griega y latina más bien que castellana: abundan los hipérbatos y las construcciones absolutas, cosas ambas poco frecuentes en el latín corriente, raras en el español corriente, pero distintivo, una y otra, del estilo griego y latino más elevado.[37] Finalmente, el oximoron y el retruécano, que aparecen en los griegos y en los latinos y también en muchos autores medievales, ponen en este estilo un sello de extremado intelectualismo. Es, en una palabra, un estilo libresco.

Así, pues, la esencia de los grandes poemas de Góngora es el ingenio, el sutil ingenio que se complace en unir los extremos, en igualar las diferencias.[38] El tema es sencillo; complicado el lenguaje. Las escenas y figuras son primitivas; audaces y refinadas las imágenes. Las emociones son serenas, ingenuas, directas y generales; pero la actividad intelectual es rápida, cambiante, atrevida y extraña. El objeto fundamental de las *Soledades,* a lo que alcanzamos a juzgar, fué idealizar la vida de los aldeanos elevándola a la misma intensidad que la vida de los intelectuales, eclesiásticos y cortesanos. Este y otros de sus propósitos son increíblemente osados. Como el peregrino de su poema, Góngora escala, sin fatiga, cumbres que el ave más intrépida apenas hubiera podido coronar en su vuelo:

[35] *Soledad I,* 890-891, y Ovidio, *Metamorfosis,* I, 689-712.

[36] Véase *supra,* pp. 255-256, nota 77.

[37] Véase Lucien-Paul Thomas, "L'art horatienne de Góngora", en *Études Horatiennes,* Bruselas, 1937, pp. 229-246, donde se encontrará un detenido estudio.

[38] Con este refinamiento, fué Góngora el heraldo de los simbolistas de fines del siglo XIX (véase, acerca de éstos, el cap. XXII del presente libro): cf. J. Warshaw, "Góngora as a precursor of the symbolists", en *Hispania,* vol. XV, 1932, pp. 1-14.

riscos que aun igualara mal, volando,
veloz, intrépida ala,
—menos cansado que confuso— escala.[39]

Los poemas y relatos pastoriles no son, como se suele suponer, completamente hueros y artificiosos. Muchas veces hay en ellos caracterizaciones del autor y de sus amigos bajo un transparente disfraz, y alusiones a su vida y a sus amores. Teócrito inició esta costumbre: en su *Idilio VII* aparece él mismo, con el nombre de Simíquidas, y también (probablemente) su amigo Leónidas de Tarento, con el nombre que desde entonces se hizo famoso en la poesía pastoril: Lícidas. Virgilio es su propio Títiro, y sus amigos Galo y Vario y sus enemigos Bavio y Mevio aparecen en sus *Bucólicas* sin llevar siquiera el disfraz de un nombre rústico.[40] Virgilio hizo entrar también alusiones a importantes episodios de su propia vida, como la recuperación de las propiedades de su padre gracias al favor de Octaviano.[41] Así también, a lo que se cree, el amor desdichado de Sannazaro fué lo que le inspiró el desenlace de su *Arcadia,* donde cuenta además cómo llega su héroe a su propia ciudad predilecta, Nápoles. La *Diana* de Montemayor acaba con un viaje a Coimbra y al castillo de Montemôr o Velho, cuna del autor. Urfé incluye en la *Astrea* muchas historias de intrigas cortesanas de su tiempo. En el *Amintas* de Tasso aparece él mismo, con sus amigos, y tal vez también su desesperado amor por Leonora d'Este. Así también, en su primera égloga, Garcilaso de la Vega habla de su amor a doña Isabel Freyre, velando y revelando al mismo tiempo su nombre y el de ella con los anagramas Salicio (=Garcilaso) y Elisa (=Isabel). Y los romances pastoriles de Lope de Vega, donde él mismo aparece con el nombre de Belardo, nos revelan un aspecto de su multifacética vida, y constituyen, como ha dicho Ludwig Pfandl, "una especie de autobiografía sentimental". Dos generaciones después de Spenser, un joven poeta inglés, de quien se esperaban cosas aún más nobles, simbolizó los dos aspectos de su naturaleza en dos meditabundas rapsodias que, empezando con el mito y el idilio pastoril de Grecia, vagaban y se internaban muy adentro de los reinos de la música y de la filosofía. Este poeta era Milton, y sus poemas *L'allegro* e *Il penseroso.*[42]

[39] *Soledad I,* 49-51.
[40] *Bucólica X* (Galo); *Bucólica IX,* 35 (Vario); *Bucólica III,* 90 (Bavio y Mevio).
[41] *Bucólica I,* 43 *ss.;* cf. *Bucólica IX,* 2 *ss.*
[42] Como ejemplos de ecos de la poesía bucólica griega en estos poemas véase *L'allegro,* 81-90; *Il penseroso,* 131-138.

El más extraño y el más sublime poema en que se funde la autobiografía con el sentimiento pastoril es el *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz. Es casi una profanación estudiar en prosa esta obra exquisitamente tierna y delicada, y si no fuera porque el autor mismo puso el ejemplo, no tendríamos ninguna justificación para nuestro atrevimiento. Su tema es uno de los más audaces y excelsos que pueda tener la poesía: la unión del hombre con Dios, el amor mutuo del Creador y la creatura, la bienaventuranza del alma en el regazo de su Salvador. Esta experiencia mística se expresa en términos tomados de la más ardiente poesía amorosa, y se hace vívida con imágenes de la fuerza y la hermosura de la naturaleza. Su forma es la de un diálogo entre el Alma y el Esposo. Su modelo más cercano es el Cantar de Salomón, que los hombres del Renacimiento concebían como un poema bucólico.[43] San Juan fundió esa rica música hebrea con los villancicos de su España y con decoraciones pastoriles ("la soledad sonora", "los valles solitarios nemorosos", "el canto de la dulce Filomena") que venían de las *Bucólicas* de Virgilio a través de Garcilaso. Todos los poemas que estudiamos aquí están escritos en las lenguas de los hombres; pero el *Cántico espiritual* habla en una lengua que más bien se asemeja a la de los ángeles.

Por otra parte, el elemento personal se traduce a veces, en la poesía bucólica, en forma de sátira contra personas o causas que el autor desaprueba. La alusión de Virgilio a sus rivales Bavio y Mevio es breve, pero acerada. Su modelo es Teócrito, que hace un ataque semejante. Sin embargo, en la poesía bucólica del Renacimiento la crítica estética es menos corriente que la crítica eclesiástica. Ya hemos observado que Jesús se dió el nombre de pastor. Por la misma razón se suele llamar pastores a los clérigos cristianos, y el obispo lleva un báculo de pastor. Así, pues, es bastante fácil criticar abusos de la Iglesia en un poema pastoril. Petrarca lo hizo así en sus églogas latinas, en una de las cuales aparece el propio San Pedro con el curioso nombre de Pánfilo. Mantuano continuó la idea, y Spenser la acogió en *El año del pastor*. San Pedro vuelve a aparecer en el *Lícidas* de Milton, para lanzar una formidable censura contra los malos pastores:

> ¡Bocas sin ojos, que empuñar no saben
> un cayado, y que nunca han aprendido
> lo que el arte de fiel pastor requiere!

[43] Véanse *infra*, p. 387, las palabras de fray Luis de León acerca del Cantar de los cantares.

Pocos versos antes, Milton se lamenta al ver cómo esos hombres indignos

> saltan, reptan y roban el aprisco,[44]

imagen de la cual se acordará mucho tiempo después, haciendo de ella un símil épico y aplicándola al enemigo del género humano:

> Así robó el Perverso a Dios su aprisco:
> así lo asaltan hoy viles gañanes.[45]

La autobiografía toma un sesgo más noble en la elegía pastoril, en la cual los poetas lloran la muerte prematura de una persona amada, y, para destacar la juventud y lozanía del muerto, lo presentan en un escenario de bosques vírgenes, donde hay pastores, cazadores y espíritus de la Naturaleza que lo lloran. El origen de este esquema literario es el lamento de Teócrito por Dafnis, que murió de amor *(Idilio I)*, y también la elegía anónima griega a la muerte de Bión, poeta bucólico más tardío. Durante el Renacimiento, el esquema se difundió por toda la Europa occidental. En Inglaterra, las primeras elegías bucólicas son la *Dafnaida* (1591) y el *Astrofel* (1595) de Spenser (este último es un homenaje a Sir Philip Sidney). Entre las elegías bucólicas inglesas, las tres más grandes son el *Lícidas* de Milton, escrito en 1637 a la muerte de su amigo King, el *Adonais* de Shelley, homenaje al infortunado Keats (1821), y el *Tirsis* de Matthew Arnold (1866), inspirado por la muerte de Clough.[46] Y uno de los más famosos poe-

[44] Milton, *Lycidas,* 115 y 119-121:

> *Creep, and intrude, and climb into the fold...*
> *Blind mouths! that scarce themselves know how to hold*
> *a sheep-hook, or have learnt aught else the least*
> *that to the faithful herdman's art belongs!*

[45] *Paradise lost,* IV, 192-193:

> *So clomb this first grand Thief into God's fold:*
> *so since into his Church lewd hirelings climb.*

El ejemplo más extremado de sátira bucólico-eclesiástica en la literatura inglesa es probablemente el poema de Francis Quarles *Shepherds' oracles* (1646). Sobre esta composición véase W. W. Greg, *Pastoral poetry and pastoral drama, op. cit.* pp. 118-119.

[46] Sobre el *Adonais* véase también vol. II, pp. 194-196. Un conmovedor ejemplo de la continuidad de la tradición poética es el hecho de que el propio Keats haya tenido una visión de Lícidas, pocos años antes de su muerte, en

mas escritos en lengua inglesa, aunque no sea un lamento por una persona determinada, es una mezcla de idealismo pastoril y melancolía elegíaca: la *Elegía escrita en un cementerio de aldea*, de Thomas Gray.

Las convenciones pastoriles influyeron también en el teatro. Era natural que los certámenes pastoriles de canciones, los diálogos basados en riñas o en injurias recíprocas y las ocasionales charlas amorosas sugirieran un tratamiento dramático. Ya hemos visto que las *Bucólicas* de Virgilio llegaron a recitarse en el teatro.[47] Una de las primeras obras teatrales modernas, el *Orfeo* de Policiano, pone la trágica historia de Orfeo y Eurídice dentro de un marco pastoril virgiliano;[48] sabemos de muchas "églogas dramáticas" recitadas por dos o más interlocutores en fiestas italianas durante los primeros años del siglo XVI;[49] y en 1554 se representó en Ferrara la primera pieza bucólica de grandes dimensiones, *El sacrificio* de Beccari.[50] La moda cundió, y pasó de Italia a otros países. En Francia, el primero que se consagró a este género fué Nicolas Filleul, autor de *Las sombras*, pieza en cinco actos representada en 1566: su tema es el amor de un pastor por una esquiva pastora, y hay una historia paralela del amor de un sátiro por una esquiva náyade, con un coro de fantasmas amorosos.[51] Dos de las obras teatrales más populares que se han escrito en todos los tiempos pertenecen a este género: el *Amintas* de Tasso, representado por primera vez en 1573, y *El pastor fiel* de Guarini, puesto en la escena en 1590 con aplauso aún mayor.[52] A pesar del artificio de las intrigas amorosas entrecruzadas que constituyen sus argumentos, su frescura juvenil les presta gran encanto, y los versos de Tasso y de Guarini son a menudo tan hechiceramente melodiosos, que casi se les oye cantar. En varias de las comedias de Shakespeare hay elementos pastoriles, y además aparecieron en inglés varias piezas bucólicas regulares durante la

---

la "catedral del mar", Staffa. Véase su poema escrito allí durante su viaje por Escocia.

[47] Véase *supra*, p. 222.

[48] Véase *supra*, pp. 214-215.

[49] Sobre estas églogas véase W. W. Greg, *Pastoral poetry and pastoral drama*, *op. cit.*, pp. 170 *ss.* y Apéndice I. [Y acerca del teatro bucólico en España, véase J. P. Wickersham-Crawford, *Spanish pastoral drama*, Filadelfia, 1915.]

[50] Véanse detalles sobre *Il sacrifizio* en W. W. Greg, *op. cit.*, pp. 174-175.

[51] Sobre *Les ombres* véase A. Tilley, *The literature of the French Renaissance*, Cambridge, 1904, vol. II, pp. 115 *ss.*

[52] Sus nombres italianos son *Aminta* y *Il pastor fido*. K. Olschki, *Guarinis "Pastor fido" in Deutschland*, Leipzig, 1908, describe algunas de las innumerables imitaciones de esta obra.

primera mitad del siglo XVII.[53] Fletcher, imitando a Guarini, escribió hacia 1610 *La pastora fiel*, cuya poesía está llena de pinceladas delicadas y encantadoras; y es una lástima que Ben Jonson no haya concluído su *Pastor triste* (que se publicó incompleto en 1640), pues hay en él un buen elenco de figuras pastoriles de típica cepa inglesa.[54]

Los cazadores, como los zagales, han tenido siempre un papel notable en la poesía bucólica. Unos y otros viven cerca de la naturaleza, prefieren los animales a los hombres, invocan el favor de Pan. En la décima *Bucólica* de Virgilio, Galo, infortunado en amores, espera curarse de su mal cazando el feroz jabalí en las rocosas alturas de Arcadia. El héroe del *Admeto* de Boccaccio no es un vaquerizo, sino un cazador, y en varios de los libros pastoriles del Renacimiento aparecen cazadores y cazadoras como personajes prominentes. En Italia, los rebaños no suelen pacer en los campos bajos, sino en regiones montañosas y entre los bosques, de modo que era muy fácil representarse la selva como la patria común de cazadores y zagales. Por otra parte, la guarda de rebaños era oficio de gente baja, mientras que la cacería era ocupación de nobles. Tasso y otros autores italianos de obras teatrales bucólicas solían por eso dar a sus composiciones el nombre de *favole boschereccie*, 'fábulas de los bosques', haciéndolas abarcar de ese modo ambas actividades. Así, cuando Jonson decidió poner como personajes de su pieza bucólica, no a pastores grecorromanos, sino a hombres del bosque típicamente ingleses, fácilmente podía dar un paso adelante y elegir a los intrépidos cazadores proscritos de la ley, Robin Wood (alias Hood) y sus alegres compañeros. El mismo cambio aparece en la comedia de Shakespeare *Como gustéis*, donde el Duque desterrado y su séquito se internan en el bosque y se hacen cazadores;[55] en cambio, los honrados pastores Corin y Audrey, aunque forman parte de la misma sociedad silvestre, son inferiores a ellos.

El *Comus* de Milton (1634), mascarada que ya hemos mencionado a otro propósito,[56] demuestra, junto con los demás poemas

[53] H. Smith, "Pastoral influence in the English drama", en *Publications of the Modern Language Association*, vol. XII (nueva serie, vol. V), 1897, pp. 355-460, estudia circunstanciadamente estas piezas bucólicas.

[54] Los títulos ingleses de estas obras de Fletcher y Jonson son *The faithful shepherdess* y *The sad shepherd*.

[55] Véase *As you like it*, II, I, 21 *ss*.

[56] Véase *supra*, p. 221. Hay un admirable estudio del *Comus* en D. Bush, *Mythology and the Renaissance tradition in English poetry*, Minneapolis y Londres, 1932, pp. 264 *ss*.

que compuso en esta vena, que fué él uno de los más grandes poetas bucólicos del mundo.

Vinculada con el teatro bucólico y la mascarada pastoril está la ópera pastoril, que empezó relativamente temprano, con la *Dafne* de Ottavio Rinuccini (1594).[57] La primera ópera religiosa se escribió según la manera pastoril: es el *Eumelio,* compuesto en 1606 por el eclesiástico Agostino Agazzari.[58] La ópera pastoril tenía la ventaja de que podían introducirse en ella las melodías y ritmos populares. Podía, por consiguiente, volver a la naturalidad de las emociones y a la sencillez de expresión en un momento en que el estilo convencional de la ópera se estaba haciendo demasiado pomposo y florido. Entre las más célebres y deliciosas están el *Acis y Galatea* de Haendel y la *Cantata rústica* y *Febo y Pan* de Bach. La estructura del hermoso *Orfeo y Eurídice* de Gluck (representado por primera vez en 1762), cuya intención era volver a la naturalidad de expresión en la ópera, es netamente pastoril, y termina con una regocijada fiesta arcádica. Un amigo de Gluck, Jean-Jacques Rousseau, el hijo de la Naturaleza, escribió *El adivino de la aldea* y dejó empezado un *Dafnis y Cloe* cuyos propósitos artísticos eran los mismos. Durante los siglos XIX y XX la ópera pastoril siguió el ejemplo de Rousseau, abandonando Arcadias imaginarias para acudir al campo verdadero (si bien todavía un poco lejano), y así creó Smetana su *Novia vendida,* Mascagni su *Cavalleria rusticana,* Vaugham Williams su *Hugh the Drover,* y en nuestros mismos días Rodgers y Hammerstein su *Oklahoma!* Con todo, esa Arcadia nunca ha muerto. Entre las más notables *suites* modernas de ballet está la exquisita música que Ravel escribió para los inmortales amores de *Dafnis y Cloe.*

Los ideales de la Arcadia fueron perfectamente reales y activos durante varios cientos de años, particularmente durante la era barroca, en que la vida social de las clases más altas tendía a ser intolerablemente estirada e hipócrita, y en que el arte creado para ellas era demasiado a menudo pomposo y exagerado. Las pastorcitas de porcelana de Dresde y la granja juguete de María Antonieta en el Petit Trianon nos parecen ahora cosas infantilmente artificiales, pero se acercaban más a la realidad que las descomunales óperas acerca de Jerjes y las descomunales pinturas murales en que se representaba a Su Alteza Serenísima como Augusto o como Hércules. La Arcadia significaba una huída a un

[57] Véase *supra,* pp. 224-225, y P. H. Láng, *Music in Western civilization,* Nueva York, 1941, pp. 337 *ss.*

[58] P. H. Láng. *op. cit.,* p. 347.

aire más puro, lejos de la sombría solemnidad de cortes y templos. Su más notable avatar estuvo en Italia. La reina Cristina de Suecia, después de abdicar y de convertirse al catolicismo, fijó su residencia en Roma y reunió en torno suyo a varios amigos que tenían ideales semejantes a los de ella. En 1690, un año después de su muerte, ese grupo de amigos fundó una sociedad cuyo fin sería mantener vivos sus ideales y su memoria. Le pusieron el nombre de Arcadia, y por escudo le dieron una flauta de Pan enguirnaldada de ramas de laurel y pino; su sede fué un "bosque parrasio" en el Janículo, una de las siete colinas de Roma, y sus miembros principales tomaron nombres de pastores griegos. Docenas de sociedades arcádicas se fundaron a su ejemplo en Italia y fuera de Italia, y en ellas se escribieron vastas cantidades de poesía lírica. Alguien ha resumido los resultados en esta agria frase: "Un largo balido resonó desde los Alpes hasta Sicilia";[59] pero no se puede despachar a una sociedad que se proponía impulsar el arte y que insistía en el sentimiento natural en la poesía como si fuera una cosa enteramente ridícula.[60]

La tradición pastoril continuó a lo largo de la era de la Revolución (durante la cual produjo las graciosas *Bucólicas* de André Chénier) y llegó al siglo XIX, en el cual Matthew Arnold y muchos otros le dieron nueva vida. Que todavía la tiene en la poesía y en el arte modernos lo demuestra la *Siesta de un fauno* de Mallarmé,[61] el *Preludio* en que Debussy expresa el poema en música exquisita y el inolvidable ballet de Nijinski sobre el mismo tema. Entre las más recientes pinturas de Picasso, siempre vigoroso en sus múltiples experimentos, hay una *Alegría de vivir* (1947) en que un centauro y un fauno tocan caramillos griegos al son de los cuales danza una ninfa haciendo entrechocar unos címbalos, mientras dos cabritos saltan a su lado con ridícula pero encantadora alegría. Algunas veces, como en la deliciosa canción de amor de Goethe puesta en música aún más deliciosa por Hugo Wolf,[62] nada sobrevive de la tradición de Sicilia y de Arcadia, excepto la flauta, los nombres de los pastores (Damón, Cloe, Filis u

[59] H. Hauvette, *Littérature italienne,* 6ª ed., París, 1924, p. 322: "un long bêlement retentit des Alpes à la Sicile".

[60] La historia de la sociedad fué iniciada por I. Carini, *L'Arcadia dal 1690 al 1890,* vol. I, Roma, 1891. Hay una hermosa evocación de la Arcadia en el capítulo I de los *Studies of the eighteenth century in Italy* de Vernon Lee (2ª ed., Londres, 1907), perjudicada un poco por su actitud de "ahora ya todo pasó a la historia, pero qué bonito fué aquello".

[61] *L'après-midi d'un faune* de Mallarmé se estudia en el capítulo consagrado a los simbolistas (*infra,* vol. II, pp. 312-313).

[62] *Die Bekehrte,* número 27 de los *Goethe-Lieder* de Wolf.

Ofelia) y el amor a la naturaleza. Pero aun entonces resplandece claramente todavía el genio esencial de Grecia y de la poesía: el poder de idealizar lo simple, lo feliz, lo natural, lo real.[63]

[63] *Nota adicional.*—La célebre frase *Et in Arcadia ego* se cita mal a menudo, diciendo *Et ego in Arcadia* (así lo hacen, por ejemplo, Goethe, Schiller y Nietzsche) y se la traduce mal como 'Yo también he vivido en la Arcadia'. La frase aparece por primera vez en un cuadro de Barbieri (llamado el Guercino), en el cual se ve a dos pastores arcadios que vienen hasta una tumba, coronada por un cráneo roído por las ratas. El tema fué copiado por Poussin en un hermoso cuadro que está hoy en Chatsworth, y en otro más famoso que está en el Louvre. La frase significa 'Hasta en la Arcadia me encuentro', y se pone en boca de la Muerte. Su antepasado medieval es la parábola de los Tres Muertos y los Tres Vivos, que J. Huizinga (*El otoño de la Edad Media*, traducción española de José Gaos, Madrid, 1930, vol. I, pp. 211-212) relaciona con la Danza Macabra. No hay huellas de la frase en la literatura clásica, y probablemente se la acuñó en el Renacimiento. Su significado y su historia se investigan en los siguientes estudios: E. Panofsky, en *Philosophy and history: Essays presented to Ernst Cassirer*, Oxford, 1936, pp. 223 *ss.*, y en la *Gazette des Beaux Arts*, 1938; W. Weisbach en *Die Antike*, vol. VI, y en la *Gazette des Beaux Arts*, 1937; y H. Wendel, *Arkadien im Umkreis bukolischer Dichtung in der Antike und in der französischen Literatur*, Giessen, 1933 *(Giessener Beiträge zur romanischen Philologie)*, pp. 72 *ss.*

X

RABELAIS Y MONTAIGNE

Rabelais

Como tantos otros grandes escritores franceses, Rabelais dista mucho de ser esa figura clásica, serena y bien equilibrada que es el ideal consagrado de la literatura francesa. Por el contrario, es autor difícil de entender y difícil de admirar. Quienes gozan de su vigor se sienten rechazados por su pedantería; quienes aman su idealismo aborrecen su tosquedad; quienes estiman su humor rara vez lo estiman en su totalidad, o bien desconocen su seriedad: todos sienten que, aunque hay muchas cosas en él, algo le falta: pero qué sea lo que le falta a Rabelais no es cosa fácil de decir.[1]

La dificultad que sus lectores experimentan se explica por cierta falta de harmonía entre factores antagónicos que se observa en el libro de Rabelais; y es evidente que como de él, mejor casi que de ningún otro autor, se puede decir que es hombre de un solo libro, esa falta de harmonía refleja una profunda pugna en su propio carácter y en su propia vida.

Hemos observado una pugna análoga en otros autores del Renacimiento, y existe en muchas figuras importantes que no caen dentro del marco de este libro: por ejemplo, en Leonardo da Vinci y en la reina Isabel de Inglaterra. La principal diferencia entre los últimos años del Renacimiento (con la era barroca que a ellos sucedió) y sus primeros tiempos es que al final del Renacimiento forma y asunto, carácter y estilo están más completamente fundidos, mientras que en el primer período hay muchos conflictos y mucho desgaste de energías. Duda e incertidumbre, titubeos y afanes de experimentación, todo esto falta de modo notable en figuras barrocas como Molière, Rubens, Dryden, Corneille, Purcell y Ticiano. Hubo, por supuesto, aun en los comienzos del Renacimiento, muchos caracteres bien equilibrados, como el de Lorenzo de Médicis; pero, en su conjunto, esta época trajo al mundo cambios demasiado violentos para que la mayor

[1] Para el estudio de Rabelais en relación con sus fuentes y su ambiente es de capital importancia el libro de Jean Plattard, *L'œuvre de Rabelais,* París, 1910.

parte de los hombres los experimentaran sin dudas, sin dificultades, sin frecuentes errores.

La causa psicológica de esta pugna no es muy oscura. Lo mismo que ciertas neurosis modernas, se debió a la divergencia de estímulos que operaban sobre las personas sensibles. En el Renacimiento no "renació" de hecho más que la cultura grecorromana con sus actividades concomitantes: en todos los demás sectores, el período renacentista estuvo marcado *no* tanto por un renacer cuanto por un súbito cambio y abolición y sustitución de ideas y sistemas establecidos desde hacía mucho, y muy poderosos. El Renacimiento fué una revolución espiritual, una guerra civil en que ambos bandos eran fuertes y estaban decididos a todo. Muchas veces esa guerra civil se trabó dentro del alma misma de un hombre. La vemos en la obra de Shakespeare, sea que tome la forma del apasionado debate de algunos de los *Sonetos*, o la de la excitada desesperación de *Hamlet*. Tiene su imagen en la suicida frustración del arte de Leonardo. Aparece en la locura del desdichado Tasso. En algunas almas cuya fuerza era menor que su sensibilidad, la pugna produjo un efecto entorpecedor, y se manifestó en esa inexplicable melancolía que era, no un *taedium vitae* persistente, sino más a menudo una depresión maníaca en que alternaban violencia sin objeto y tristeza pasiva. En otros despertó una valentía desesperada, una audacia sin freno, una intrepidez cuyo fin principal era, no la consecución de una meta externa, sino la afirmación y el despliegue de sí mismos, como en Sir Philip Sidney, Sir Richard Grenville y Cyrano de Bergerac. Pero los hombres más fuertes de los primeros años del Renacimiento fueron capaces, en parte por introspección psíquica, en parte por pura fuerza de voluntad, de señorear el conflicto y de obligar a sus elementos en pugna a amalgamarse en grandes obras de arte a las cuales, pese a su falta de harmonía, pese a su incoherencia, todos los enemigos espirituales contribuyeron con una cualidad común, la energía.

Antes de examinar la vida de Rabelais y su libro, tenemos que resumir las principales luchas que, como volcanes en una de las grandes eras de formación geológica, estaban hirviendo y haciendo erupción a lo largo de estos primeros tiempos del Renacimiento. Son las siguientes:

1) La pugna entre la forma católica y la forma protestante del cristianismo. (Aquí es curioso observar que la división fué ahondada por algunos de los elementos liberales dentro de la Iglesia católica, que se alineaban más bien del lado de los paganos clásicos que del lado de los cristianos primitivos: pues el clérigo

que cerraba su breviario y abría su Cicerón con el fin de mejorar su estilo, minaba con ello el prestigio de la Santa Madre Iglesia.) Hay razones para creer que este conflicto afectó la vida y la obra de William Shakespeare, cuyos más grandes personajes, aun cuando viven en ambientes cristianos, distan mucho de ser cristianos devotos.[2] Es más visible aún en la vida de John Donne, convertido al catolicismo, cuyo *Pseudomártir* y cuyo *Conclave de Ignacio,* con que pretendía convertir o convencer a los miembros de su antigua Iglesia, son prácticamente contemporáneos de su *Biathanatos,* en el cual pretende demostrar que el suicidio no es necesariamente un pecado.

2) Vinculada con ésta estaba la pugna, dentro de la Iglesia católica, entre los liberales y los conservadores: los liberales no querían abandonar por completo la comunión católica, pero se resistían a abrazar todas las doctrinas del catolicismo, y a menudo hacían algunos significativos gestos de rebeldía o de renuncia en tiempos críticos. Éste es uno de los principales conflictos que determinan la vida de Rabelais; aparece también en la vida de Erasmo, que se negó a recibir los sacramentos en su lecho de muerte, a pesar de tener las órdenes sacerdotales.

3) Había también la pugna entre la clase alta y una clase media cada vez más consciente de sí misma. En Inglaterra, por ejemplo, los ingenios universitarios eran las más de las veces, no hijos de gente rica, sino jóvenes ambiciosos salidos de la clase burguesa, que luchaban por entrar en la minoría aristocrática o por conquistarla. No hubo en el Renacimiento muchos hombres que creyeran posible derrumbar la estructura social entera, ni siquiera forzar a la oligarquía a demostrar mayor liberalidad. Pero muchas de las más grandes obras de la época son símbolos encubiertos del odio a los oligarcas y del deseo de dominarlos. En las tragedias de Marlowe bulle el afán de poder. Las más grandes tragedias de Shakespeare tienen todas como tema la figura del rebelde: en *Hamlet* es el heredero legítimo, expulsado por un gobernante menos intelectual y más enérgico en la acción; en *Otelo* es el más grande de los funcionarios de un Estado, que, por su color, se ve forzado a no ser nunca más que un fun-

[2] J. H. de Groot, *The Shakespeares and "the old faith",* Nueva York, 1946, concede mucha atención a la teoría de que John Shakespeare, padre del poeta, siguió siendo católico en secreto, y de que William tenía mayores simpatías por el catolicismo que por el protestantismo. Con todo, la religión tiene una parte marcadamente pequeña en el pensamiento de hombres como Hamlet, Macbeth y Otelo.

cionario; en *Macbeth* es un usurpador: no un usurpador por deliberación, al estilo italiano, un usurpador maquiavélico, sino un hombre que siente y que sufre tremendas tentaciones; en el *Rey Lear* es un monarca legítimo, destronado e impotente.

4) Al igual que la época de exploración científica, el Renacimiento estuvo escindido en sus primeros tiempos por la pugna entre la ciencia y sus dos enemigos: la superstición por una parte, y la autoridad de la filosofía y la teología tradicionales por la otra. Galileo es el ejemplo clásico, pero existen muchos otros. Hay que observar, sin embargo, que gran parte del nuevo espíritu científico se basaba en el nuevo conocimiento de los clásicos grecorromanos, con cuyas obras se autorizaba. Así como la arquitectura y la escenografía del Renacimiento recibieron su empuje decisivo gracias al estudio de Vitruvio, así uno de los dos grandes impulsos que condujeron a la creación de la medicina y la zoología modernas fué el estudio —hecho por filólogos más aún que por los hombres de ciencia— de las obras de los autores científicos griegos y romanos.[3] Rabelais mismo explicó el texto de Hipócrates y Galeno a gran número de alumnos en Montpellier, y en 1532 publicó una edición de los *Aforismos* de Hipócrates y del *Arte médica* de Galeno. Decir esto no es subestimar el papel esencial desempeñado en la medicina del Renacimiento por el descubrimiento y la experimentación; Rabelais poseía grandes conocimientos de anatomía, y se jactaba de poseerlos; pero si se entregó a la ciencia anatómica fué a partir del redescubrimiento de los clásicos. La cómica exageración con que se elaboran las descripciones médicas y se citan las autoridades médicas en *Gargantúa* y en *Pantagruel* demuestra que la medicina, con sus nuevos descubrimientos, no era para Rabelais una actividad ordinaria que había que aceptar y utilizar como el derecho mercantil, sino una apasionante prueba del poder del espíritu humano, recién despertado.[4]

5) Abarcando la pugna social y la pugna política, pero trascendiéndolas, había una pugna entre autoridad e individualidad. Esta lucha distaba mucho de ser nueva —testigos esas grandes

[3] Véase J. Plattard, *L'œuvre de Rabelais, op. cit.*, cap. v.

[4] Por otra parte, Rabelais es casi el único doctor que ha acertado a hacer divertidas las descripciones médicas. Véanse, por ejemplo, las heridas que produce el arma de Fray Juan (I, XLIV), las explicaciones de Rondíbilis (III, XXXI) y la descripción anatómica de Carnaval (IV, XXX y sigs.), tomada de una descripción de monstruos antinaturales, el libro *Gigantes* del humanista italiano Celio Calcagnini (Plattard, *op. cit.*, pp. 162-165 y 297 *ss.*).

personalidades medievales, Reynard el Zorro y Tyl Ulenspiegel—, pero ahora aumentaba en violencia. Entre los más grandes documentos que lo ilustran se cuentan el *Príncipe* de Maquiavelo, libro que muestra al político la manera de lograr sus fines prescindiendo de toda traba moral, social y religiosa sobre su acción, los *Ensayos* de Montaigne, en que el humanista, escribiendo su autobiografía, declara la superior importancia de la propia personalidad (por incoherente que sea) con respecto a todo sistema convencional o filosófico, y el *Gargantúa* y el *Pantagruel* de Rabelais, en donde la única autoridad que se reconoce es la de gigantescos reyes-filósofos que gobiernan por una indisputable e inaccesible grandeza de cuerpo y alma, mientras que cualquier otra autoridad, desde la Santa Iglesia hasta la corte y la universidad, con la sola excepción de la autoridad de la ciencia y de la erudición, se pone en tela de juicio y es objeto de chistes, sátiras y escarnio.

La mayor parte de estas pugnas pueden descubrirse en la vida y la obra de François Rabelais con mayor claridad aún que en la de otros autores del Renacimiento. Nacido hacia finales del siglo XV, entró en un convento franciscano en su primera juventud; pero la ignorancia y sencillez predicada por San Francisco le parecieron cosa enfadosa, y se puso a estudiar a los clásicos por sí mismo, con tal energía, que los superiores trataron de detenerlo. Confiscaron sus libros, y a él y a sus amigos los pusieron bajo severa vigilancia. En 1524, por licencia especial del papa Clemente VII, ingresó en la familia benedictina, pasando así a ser miembro de la orden que durante tanto tiempo había luchado por la cultura y la erudición. Pero ni siquiera esta orden era para él lo bastante libre. Entró luego al servicio de un príncipe de la Iglesia que veía con buenos ojos a los humanistas. Después, por un tiempo, perdemos sus huellas. Parece haber llevado una vida de vagabundo, y haber colgado la cogulla benedictina para vestir la sotana de sacerdote secular. Por último, encontrando su verdadera vocación, se reveló como médico y maestro de griego y de doctrinas médicas modernas. Aun en esta situación tuvo sus conflictos, con el hospital de Lyon (por ausentarse sin licencia), con la Sorbona (por publicar irreverentes observaciones acerca de sus doctores) y con los monjes (por hacer chistes a costa de ellos y de sus órdenes). Murió en 1553, todavía luchando y todavía riendo.

Su libro cuenta las aventuras y encuentros de dos reyes gigantes, padre e hijo, que viven en una Francia idealizada, más o

menos coetánea, y vitalizada por todas las corrientes de humor, energía, impulso viajero, placer, sátira, actividad intelectual, arte y erudición que fluían a través del Renacimiento. Los dos reyes, Gargantúa y Pantagruel, están tomados de la poesía heroica y de los cuentos maravillosos de la Edad Media. Gargantúa proviene de un librillo de cordel que se vendía en las ferias (*Las grandes y portentosas crónicas del grande y enorme gigante Gargantúa*), publicado en Lyon en 1532, y es un antepasado espiritual del Superhombre de nuestros días. Pantagruel es su hijo, hombre mejor educado y más moderno. El nombre, según Plattard, proviene de una pieza de teatro religioso en que aparece un demonio llamado Panthagruel cuya misión especial es estar al lado de los borrachos para tenerlos siempre con ganas de beber.[5] Las proezas de los dos gigantes, sus cortes y sus cortesanos, están inspirados en las epopeyas italianas de hazañas medievales, que, como el *Morgante* de Luigi Pulci (1483), son también producto de la ingenua imaginación popular creadora de personajes fantásticos que dió la vida a Gargantúa antes de que Rabelais lo transformara.[6] Hay otras obras del Renacimiento que se basan en temas medievales, como el *Orlando furioso*. Todas ellas tratan esos temas con una regocijada ligereza y falta de sazón; pero el libro de Rabelais es, literalmente, la más infantil de todas las obras del Renacimiento. Es un largo *sueño irreal y maravilloso:* no en todos los reinos de la vida (no en lo sexual, por ejemplo), pero sí en la mayor parte: comida, bebida, energía física, afán viajero, lucha, chistes de la vida diaria, charla, erudición, pensa-

[5] Este demonio aparece y habla en el misterio de San Luis, descrito por L. Petit de Julleville, *Histoire du théâtre en France: les mystères*, 6ª ed., París, 1906, vol. II, pp. 527 *ss*. En cuanto a la manera de escribir su nombre, véase la edición crítica de Rabelais por A. Lefranc, J. Boulenger, H. Clouzot, P. Dorveaux, J. Plattard y L. Sainéan, París, 1912-1931, vol. III, pp. XV y XVII.

[6] Según N. H. Clement, "The influence of the Arthurian romances on the five books of Rabelais", en *University of California Publications in Modern Philology*, vol. XII, 1925-26, pp. 147-257, la obra de Rabelais es "a burlesque imitation of the French medieval romances, but particularly of the romances of the Round Table": dice que los libros I y II son parodia de los relatos del ciclo arturiano en general, y los libros III a V de la demanda del Santo Grial. Esto es indudablemente cierto, pero no debemos perder de vista las gigantescas fuerzas y los gigantescos apetitos de los héroes rabelesianos, que provienen de Pulci y de los cuentos medievales de cosas maravillosas, como las *Cronicques*. Véase un minuciosísimo y cuidadoso estudio de la relación entre Rabelais y las historias populares de gigantes que le dieron inspiración, en M. Françon, "Sur la genese de Pantagruel", en *Publications of the Modern Language Association*, vol. LXII, 1947, pp. 45-61.

miento y fantasía. En esto refleja la enorme expansión de la confianza del hombre en sí mismo, el amor a las funciones naturales del hombre que caracterizaba al Renacimiento: se le podría comparar con los insaciables apetitos de los grandes enemigos del ascetismo, como Benvenuto Cellini. Y sin embargo, escribir un largo libro lleno de sueños maravillosos perfectamente imposibles es signo de una curiosa falta de harmonía espiritual; y el poner una Utopía contemporánea llena de audaz pensamiento filosófico dentro del marco de un infantil cuento de hadas demuestra que Rabelais estaba con un pie en el Renacimiento y con el otro en la Edad Media.

Una incoherencia semejante aparece en el contenido del libro, pues sus dos rasgos más salientes son: *a)* un enorme repertorio de erudición clásica y de pensamiento científico y filosófico muy al día, y *b)* un repertorio igualmente rico de chistes sucios. Lo sucio no viene casi nunca de fuentes clásicas. Proviene de veneros subterráneos típicamente medievales, de esos veneros que salen a flor de tierra en los *fabliaux*, que se manifiestan en páginas y páginas de los *Cuentos de Cantórbery* de Chaucer, y que representan una actitud esencialmente anticultural, opuesta al espíritu del Renacimiento. Estos contrastes podrían desarrollarse con mayor amplitud; pero nuestro interés particular es la naturaleza de los conocimientos clásicos de Rabelais y el efecto que tuvieron sobre su obra.

Aunque los principales personajes y el esquema general de su libro son de origen medieval, los personajes secundarios son a menudo clásicos por su nombre, y muchos de los temas principales son clásicos por su carácter. Por ejemplo, el preceptor de Gargantúa es Ponócrates, que significa 'Poder mediante la Fatiga'; el paje encargado de leerle en voz alta se llama Anagnostes (='Lector'); su activo escudero es Gimnasta (='Atleta'); su cortesano elocuente y de buen natural es Eudemón (='Feliz'); su camarero es Filotimo (='Amante de la Honra'), y el colérico rey que mueve guerras contra él es Picrócolo (='Bilis Amarga').[7] La abadía ideal que funda se llama Thélema, palabra griega que significa 'Voluntad', porque su lema es *Haz lo que se te antoje*.[8] Así también Pantagruel ('El que a todos da ganas de beber') conquista a los Dipsodas (='Sedientos', palabra que Rabelais encontró en Hipócrates); su patria es la de los Amaurotas (='Os-

[7] Ponócrates aparece en I, cap. XXIII, lo mismo que Anagnostes; Gimnasta en I, XVIII y XXXV; Filotimo en I, XVIII, y Picrócolo en I, XXVI.

[8] Thélema aparece en I, LII, y su lema en I, LVII.

curos'), que son oscuros porque viven en Utopía (='Ningún Lugar'). Su preceptor se llama Epistemón (='Cognoscible'), y su valido se llama Panurgo, cuyo nombre significa 'Apto para Todo', 'Pícaro'.[9]

Uno de los más importantes temas clásicos de Rabelais es la educación humanista que Ponócrates da al joven Gargantúa, que no ha recibido antes más que una educación grosera, natural, tosca y nada provechosa.[10] La descripción de su programa de estudios —inspirado tal vez en el del gran pedagogo Vittorino da Feltre[11]— es un documento capital para todo aquel que quiera estudiar cómo brotan de nuevo a la luz los ideales clásicos en el Renacimiento. No sólo se transforma Gargantúa en un rey-filósofo, el ideal mismo de Platón, sino que lo educan de una manera que cuadra a un descendiente de Platón, y acaba por fundar una comunidad que se parece en parte a la de los Guardianes de la *República.* Hasta el estilo de la carta sobre educación que envía a su hijo[12] es deliberadamente clásico, con ricos períodos ciceronianos, minuciosas antítesis, interrogaciones retóricas y disposiciones ternarias de las frases.[13] Es cierto que, si vemos los métodos mismos de enseñanza que sigue Gargantúa, observamos extrañas supervivencias de la Edad Media: por ejemplo, nunca escribe sus lecciones (aunque por otro lado practique la caligrafía), sino que todas ellas son orales, y aprende de memoria muchísimas cosas. Pero su apetito de educación, sus ganas de aprender *todas* las lenguas, de leer *todos* los grandes libros y de asimilarse *todas* las ciencias útiles es una característica del Renacimiento. También es una característica del propio Rabelais, y una reacción contra las limitaciones que en el principio sufrieron sus estudios. Y en realidad, si tenemos en cuenta que toda la guerra entre el agresivo rey Picrócolo y Gargantúa y su padre Grandgousier aparece en estas páginas teniendo como teatro las tierras de la familia de Rabelais, si tenemos en cuenta que los nombres de las fortalezas de Gargantúa son los de las propiedades de la familia de Rabelais, y que su cuartel general, la Devinière, es la granja en que el propio Rabelais vino al mundo,

[9] Los Dipsodas están en II, XXIII; los Amaurotas y Utopía en II, II; Epistemón aparece por primera vez en II, V, y Panurgo en II, IX.

[10] Véase *Gargantúa,* cap. XXI-XXIV.

[11] Sobre Vittorino dei Ramboldini (1378-1446), llamado Vittorino da Feltre, y su magnífica obra pedagógica, véase J. E. Sandys, *A history of classical scholarship,* vol. II, Cambridge, 1908, pp. 53-54.

[12] *Pantagruel,* cap. VIII.

[13] Plattard, *op. cit.,* pp. 54-55 y 300-302.

resulta evidente que el buen gigante Gargantúa no es sino el mismo Rabelais.[14]

En un cuidadoso e inteligente libro, Jean Plattard ha investigado cuáles son los autores clásicos que Rabelais conoció y que le dieron materiales para su obra. Como muchos escritores de la Edad Media y algunos del Renacimiento, Rabelais debe muchísimo a las antologías y a los resúmenes enciclopédicos, aun para su conocimiento de autores tan estrechamente afines a su vena de humor como Aristófanes. Su deuda más importante, desde este punto de vista, la tiene con los *Adagios* de Erasmo, preciosa colección de tres mil citas de los clásicos, acompañadas de explicaciones.[15] Sus principales fuentes originales son escritores en prosa más bien que poetas; romanos más bien que griegos (como muchos hombres del Renacimiento, Rabelais encontraba el latín muchísimo más fácil que el griego, y anotaba sus textos griegos con traducciones latinas de las palabras difíciles); y escritores de cosas reales más bien que escritores de cosas imaginarias (con una excepción, el satírico-filósofo griego Luciano). Cita a unos dieciocho o veinte autores clásicos de una manera que demuestra a las claras que los conocía bien; pero es evidente que no estaba familiarizado con muchas de las obras grecorromanas: la épica, el teatro, la poesía lírica, ni siquiera (cosa que es más sorprendente) con la poesía satírica. Sus predilectos son los autores científicos, los filósofos y los anticuarios. Entre los autores científicos se cuentan Aristóteles, Galeno, Hipócrates y Plinio el Viejo. Los filósofos a quienes más admira, a quienes Gargantúa pone en primer lugar en su lista de lecturas, son Plutarco y Platón.[16] Los

[14] Joseph Bédier y Paul Hazard, *Littérature française*, ed. Pierre Martino, París, 1948, vol. I, pp. 209-210.

[15] H. Schoenfeld, "Die Beziehung der Satire Rabelais' zu Erasmus' *Encomium moriae* und *Colloquia*", en *Publications of the Modern Language Association*, vol. VIII (nueva serie, vol. I), 1893, pp. 1-76, ha observado cómo muchas de las creencias de Erasmo reaparecen más tarde en Rabelais, cuya vida ofrece con la de él no pocas analogías. Los *Adagios* están llenos de pullas satíricas contra las mujeres, los frailes y los juristas, contra las ceremonias y el poder temporal de los papas, contra la vanidad y contra las fuerzas antihumanistas en general, de manera muy parecida a la que luego adopta Rabelais en sus libros. Le Duchat ha demostrado que Rabelais copia el *Echo* de Erasmo en el discurso que hace Panurgo acerca del matrimonio (III, IX y sigs); y Adolf Birch-Hirschfeld conjetura que una carta en que se reconoce la más profunda deuda para con un maestro, escrita por Rabelais en 1532 mientras trabajaba en el *Pantagruel*, está dirigida en realidad a Erasmo.

[16] Véase *Pantagruel*, cap. VIII. A pesar de la admiración que profesa a Platón, Rabelais hace pocas citas directas de los *Diálogos*, y la mayor parte de sus conocimientos acerca de las doctrinas platónicas le viene de los *Adagios*

anticuarios mencionados por Gargantúa son Pausanias y Ateneo, y Rabelais leyó asimismo a Macrobio. Su autor predilecto es Luciano, ese griego del Imperio romano tardío, reidor y escéptico, cuya obra tuvo también tanta influencia sobre el *Elogio de la necedad* de Erasmo y sobre la *Utopía* de Tomás Moro. A Luciano debe Rabelais invenciones como las imaginarias conquistas de Picrócolo,[17] la descripción del infierno donde los grandes de esta tierra se hacen pequeños[18] y el interrogatorio de Trouillogan por Panurgo.[19] Luciano era su camarada espiritual, y compartía con él esa risa que, sin condenar nada, se regocija con todo.

Pugnas tan graves como las que existieron en la vida de Rabelais sólo pueden resolverse mediante una fuerte voluntad o mediante un arte supremo. Nadie dirá que Rabelais fué un gran artista. Su obra es a menudo demasiado tosca y a menudo demasiado disparatada. Pero no puede haber duda de que fué un gran hombre; y las dos soluciones que él aplicó a sus dificultades y que sugirió para las del mundo fueron, primero, la educación, y segundo, el gusto por la alegría sencilla, vigorosa y vivificante del chiste y de la botella...

> ...y por eso..., tal como yo me doy ahora a cien mil canastadas de bonitos demonios, con cuerpo y alma, con tripas y redaños, en caso de que mienta una sola palabra en toda esta historia, de la misma manera quémeos a vosotros el fuego de San Antón, hágaos girar en redondo el mal caduco, pártaos un rayo, déjeos cojos la úlcera de piernas, apriéteos la disentería, que la sarna de riquirraca, menuda como pelo de vaca, con azogue de aditamento, se os meta por el fundamento, y que; como Sodoma y Gomorra, caigáis en azufre, en fuego y en abismo, en caso de que no creáis a ojos cerrados todo cuanto os relate en esta presente crónica.[20]

de Erasmo, o bien, como por osmosis, de la atmósfera humanista circundante (Plattard, *op. cit.*, p. 225).

[17] Véase *Gargantúa*, cap. XXXIII: el debate proviene de la entrevista de Cíneas con Pirro, contada por Plutarco en su vida de Pirro (cap. XIV), con elementos de una de las obras de Luciano, *El barco* (o *Los deseos*): cf. Plattard, *op. cit.*, pp. 207-208.

[18] Véase *Pantagruel*, cap. XXX: la idea proviene del *Menipo* de Luciano: cf. Plattard, pp. 208-209.

[19] Trouillogan está modelado sobre Pirro, tal como lo pinta Luciano en la *Almoneda de vidas*, obra modelada a su vez sobre una sátira perdida de Menipo (Plattard, pp. 212 *ss.*). Hay algunos otros episodios que Rabelais tomó directamente de Luciano, casi siempre mejorándolos y dándoles mayor fuerza.

[20] *Pantagruel*, prefacio.

MONTAIGNE

Contraste abrumador, casi como surgir de la demencia a la cordura, es volver de Rabelais a Michel de Montaigne (1533-1592), a quien Sainte-Beuve llamó muy bien "el más sabio de todos los franceses".[21] Rabelais conoció muchas cosas, tuvo una vida azarosa, viajó por muchas partes, asimiló ideas y experiencias a tragos gigantescos, pero el fruto de todo ello fué la confusión, y ésta habría significado violencia e indigestión si no hubiese sido por su humor, su salud, su incansable energía. La lectura de Rabelais nos cuesta trabajo y nos perturba, y esta falta de harmonía demuestra que el autor de *Gargantúa* y *Pantagruel* no estuvo plenamente penetrado de los ideales de la cultura clásica. Montaigne, en cambio, sin ser un imitador directo de los clásicos, los conoció mejor que Rabelais y meditó mucho más sobre sus obras; ellos formaron en gran parte su espíritu, ellos fueron la base principal de su cultura, y el constante intercambio de Montaigne con los libros grecorromanos fué lo que lo levantó tan por encima del lugar y de la época en que vivió. Para comprender a Montaigne hay que tener en cuenta dos factores esenciales. El primero es que fué un hombre de lectura excepcionalmente rica: Montaigne conoció mucho mejor a los autores clásicos que muchos eruditos profesionales del siglo XVI y aun del siglo XX. El otro factor es que tenía una experiencia suficiente de la vida y una alma lo bastante amplia para dominar y utilizar sus conocimientos, y para transformarlos en algo activo y vital no sólo para sí mismo, sino también para otros hombres modernos.

El primero de estos hechos es fruto de una educación desacostumbrada, pero admirable. Montaigne procedía de la familia Yquem o Eyquem (cuyas tierras producen uno de los vinos más famosos del mundo, el Château Yquem), que acababa apenas de lograr riqueza y títulos de nobleza. Pero, como su padre era aficionado a los ideales del Renacimiento, cuyo estímulo había recibido durante su permanencia en Italia, no se contentó con enseñar al joven Montaigne la cetrería y los modales cortesanos, ni lo expuso a aquella mala educación de otros tiempos gracias a la cual el joven Gargantúa se hizo un hombre robusto y grosero, sino que en vez de eso le dió una de las educaciones clásicas

[21] El libro fundamental sobre Montaigne es, para nuestro objeto, el de Pierre Villey, *Les sources et l'évolution des "Essais" de Montaigne*, París, 1908.

más concienzudas que se conocen. Montaigne mismo la describe en uno de sus ensayos.[22] Antes de que supiese hablar lo colocó su padre bajo la tutela de un ayo alemán que sabía mucho latín y absolutamente nada de francés, e impuso la regla de que nadie, ni siquiera los criados, hablara al niño o en su presencia más que en latín. Resultado de ello fué que el primer libro de cuya lectura disfrutó fueron las *Metamorfosis* de Ovidio:

> ...pues a la edad de unos siete u ocho años huía yo de cualquier otro placer por leerlas, con tanto mayor gusto cuanto que esa lengua era la mía materna y que ese libro era el más fácil que conocía y el más acomodado a la flaqueza de mi edad, a causa de su asunto. Pues del *Lanzarote del Lago,* del *Amadís,* del *Huón de Burdeos* y de todo ese acervo de libros con que la infancia se divierte, no conocía yo ni siquiera el nombre.[23]

Pero el niño no pudo aprender griego de la misma manera, puesto que el latín lo aprendía como se aprende la lengua materna; su padre lo inició en esa lengua, como por juego, lo cual habría sido probablemente una idea excelente si hubiese continuado; sin embargo, el niño fué enviado a proseguir su educación en el Collège de Guienne, el mejor de Francia. Montaigne dice que allí perdió gran parte del terreno que había ganado con su extraordinaria educación. La verdad es quizá que tuvo que retroceder para aprender a hablar francés y a jugar con los demás muchachos. Hacia los doce años desempeñaba papeles principales en las representaciones escolares de las tragedias latinas escritas por Buchanan y Muret.[24]

Su primera juventud fué más normal. Siguió el curso de vida habitual de un próspero caballero; estudió derecho, participó en el gobierno local, frecuentó la corte. Pero a los treinta y ocho años, en 1571, se retiró de lo que él mismo llamó "la esclavitud de la corte y de los deberes públicos" [25] y se refugió en una torre, no ciertamente de marfil, sino de libros, donde se entregó al estu-

[22] *Essais,* I, XXV: *De l'institution des enfants. À Madame Diane de Foix, Comtesse de Gurson.*

[23] *Essais,* I, XV.

[24] George Buchanan y Marc-Antoine Muret fueron dos de los más grandes educadores del Renacimiento. Sobre Buchanan véase J. E. Sandys, *A history of classical scholarship,* vol. II, Cambridge, 1908, pp. 243-246; sobre la vida de Muret, personaje aún más notable, véase *ibid.*, pp. 148-152.

[25] Estas palabras se leen en una de las inscripciones que Montaigne hizo grabar en las vigas de su cuarto de estudio: *serviti aulici et munerum publicorum.*

dio, a la meditación y a la redacción de sus escritos durante la mayor parte del resto de su vida. Montaigne no era amigo de fijarse propósitos y cumplirlos con perseverancia, de manera que no nos sorprende verlo salir de vez en cuando de su retiro. Llegó a ser un alcalde no muy enérgico de Burdeos, viajó por Italia, Austria y Suiza, y mantuvo correspondencia con el rey protestante de Navarra. Sin embargo, de los treinta y ocho años en adelante consagró la mayor parte de su vida al estudio solitario y al examen de sí mismo. Uno de los principales motivos de ese retiro fué su afán de mantenerse libre, sin tomar partido en las guerras civiles religiosas que por entonces desgarraban a Francia; su padre había sido católico y su madre una judía de origen español, y tres de sus hermanos y hermanas se habían criado en el protestantismo o lo habían abrazado más tarde.

En 1580 publicó dos libros de *Ensayos*, que fueron recibidos al punto con gran aplauso. Llegaron a tener cinco ediciones durante su vida. La última edición (1588) contenía un libro totalmente nuevo, lo mismo que centenares de adiciones a los otros dos. Después de su muerte, su hija adoptiva sacó a la luz una edición todavía más nutrida, en la cual aparecían suplementos tomados de las notas manuscritas de Montaigne. Todo esto ha sido importantísimo para los eruditos e investigadores modernos que, como Villey, han utilizado las alteraciones y adiciones para mostrar la gradual evolución del pensamiento de Montaigne durante los años más importantes de su vida, y el modo como se fué ahondando cada vez más su conocimiento de los clásicos griegos y romanos.[26]

Montaigne mismo, en uno de sus más interesantes ensayos,

[26] P. Villey, *Les sources et l'évolution des "Essais" de Montaigne, op. cit.*; véase también P. Hensel, "Montaigne und die Antike", en los *Vorträge der Bibliothek Warburg 1925-1926*, Leipzig, 1928, pp. 67-94. En su artículo "La bibliothèque de Montaigne", publicado en la *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, vol. II, 1895, pp. 313-371, P. Bonnefon da una lista de los libros que nos quedan de la biblioteca de Montaigne (nueve griegos, treinta y cinco latinos, trece italianos, dos españoles y diecisiete franceses), con una transcripción de las sentencias griegas y latinas que hizo grabar en las vigas de su torre-estudio. (Acerca de éstas, véase también J. Plattard, "Les sentences inscrites au plafond de la bibliothèque de Montaigne", en *Revue des Cours et Conférences*, vol. XXXVI, 1934-35, pp. 19-31.) Sobre las diversas ediciones de los *Ensayos*, véase J. Bédier y P. Hazard, *Littérature française*, ed. cit., vol. I, p. 280: dicen estos autores que la edición de 1588 es "una quinta edición (la cuarta que conocemos)", y ofrecen una fotografía amplificada de una página de los *Ensayos* atestada de adiciones escritas de puño y letra de Montaigne, enredado todo de una manera verdaderamente proustiana.

da una lista de sus lecturas predilectas.[27] Dos observaciones generales se imponen desde luego. La primera es que leía por gusto. No quería aburrirse. No quería leer autores enfadosos. No quería en modo alguno leer autores difíciles, a no ser que hubiese en ellos cosas buenas. La norma que constantemente lo guiaba es la del placer. Sin embargo, su placer no era simplemente el del pasatiempo, sino ese otro placer inseparable de la actividad estética e intelectual, muy por encima de la lectura que sirve para huir de la realidad y de la que sirve de narcótico. A dos autores los leyó al mismo tiempo por placer y por el fruto que sacaba de su lectura, "en los cuales aprendo a regular mis opiniones y condiciones": Plutarco, en francés (esto es, en la traducción de Jacques Amyot), y Séneca.[28] El caso de estos dos autores nos lleva a la otra observación general: Montaigne sabía mucho latín, pero poco griego. Podía leer latín con tal facilidad, que era capaz de elegir sus lecturas latinas por gusto; pero no así el griego.[29] El solo conocimiento del latín pone ya a Montaigne muy por encima de los modernos, pero su poca familiaridad con el griego explica cierta flojedad que a menudo sentimos en su pensamiento, cierta falta de claridad en su apreciación de los ideales de la Antigüedad.

Los poetas a quienes él mismo nombra como sus favoritos son Virgilio (particularmente por las *Geórgicas)*, Lucrecio, Catulo, Horacio, Lucano y el pulido Terencio. En prosa, a continuación de Plutarco y Séneca, le gustan los tratados filosóficos de Cicerón, pero se queja de que sean verbosos (aunque no tan malos como los diálogos de Platón). También le gustan las cartas de Cicerón a sus amigos; y por último dice que los historiadores son su mano derecha, y Plutarco y César los principales de ellos.

Villey ha recorrido las lecturas de Montaigne, examinándolo

[27] *Essais,* II, x: *Des livres.*

[28] [Quevedo, uno de los primeros lectores españoles de Montaigne, habla con gran elogio de los "*Essais* o *Discursos,* libro tan grande que quien por verle dejara de leer a Séneca y a Plutarco, leerá a Plutarco y a Séneca" *(Defensa de Epicuro,* en *Obras completas,* ed. L. Astrana Marín, 2ª ed., *Obras en prosa,* Madrid, 1945, pág. 884).]

[29] Véase un estudio de la cuestión de si Montaigne sabía realmente griego o no, en Börje Knös, "Les citations grecques de Montaigne", en *Eranos,* vol. XLIV, 1946, pp. 460-483. Montaigne *(Essais,* I, xxv; II, iv) afirma que no lo sabe y emplea traducciones siempre que es posible. Sin embargo, hace citas en griego, comprende el sentido de estas citas y además tenía frases griegas inscritas en las vigas de su estudio. Knös concluye que Montaigne sabía hasta cierto punto el griego (por haber estado bajo la influencia helenizante de Turnebus y Lambinus en Tolosa), pero que no quería parecer un erudito con humos de pedantería.

todo con una lente de aumento, y ha redactado una lista de la formidable hilera de autores a quienes conocía bien. Son no menos de cincuenta. Es digna de observarse, desde luego, la notable falta de clásicos griegos. Montaigne no conoce de primera mano las tragedias griegas, cita a Luciano (tan leído por Rabelais) una sola vez, no conoce nada de Aristófanes, a Tucídides sólo de segunda mano, y ni siquiera ha leído propiamente a Homero. Sin embargo, conoce y admira (con reservas) a Platón y a Plutarco; y aunque al principio trató con hostilidad a Aristóteles, leyó evidentemente la *Ética nicomaquea* en los últimos años de su vida, y sacó de ella no pocas ideas.[30]

He aquí la lista de Villey:

San Agustín (únicamente la *Ciudad de Dios);*

Amiano;

Apiano;

Aristóteles (únicamente la *Política* y la *Ética);*

Arriano;

Aulo Gelio;

Ausonio, por ser oriundo de Burdeos;

Catulo;

César, a quien menciona noventa y dos veces;

Cicerón, que al principio le desagradó y después le inspiró gran admiración (lo cita trescientas doce veces);

Claudiano;

Diodoro Sículo;

Diógenes Laercio, con sus memorables anécdotas de la vida de los filósofos;

Esopo;

Heliodoro;

Heródoto (en la traducción de Saliat, que es la que siempre utiliza, aunque nunca la menciona);

la *Historia Augusta;*

Homero, de segunda mano;

Horacio, que es, con Lucrecio, su poeta predilecto (ambos fueron epicúreos): ciento cuarenta y ocho citas;

[30] A. D. Menut, "Montaigne and the *Nicomachean Ethics*", en *Modern Philology*, vol. XXXI, 1933-34, pp. 225-242, ofrece una lista de veintisiete referencias de los *Ensayos* de Montaigne a la *Ética nicomaquea* (lista más completa que la de Villey), e indica varias importantes zonas de contacto indirecto, en las cuales el pensamiento de Montaigne coincide con el de Aristóteles no sólo porque ha aprendido principios aristotélicos por mediación de otros autores, sino también porque ha llegado independientemente al mismo punto de vista.

Isócrates, en traducción;
Jenofonte;
Josefo;
Justino;
Juvenal, citado cincuenta veces;
Lucano;
Luciano, citado una o dos veces;
Lucrecio: ciento cuarenta y nueve citas;
Manilio, el poeta-filósofo de los astros;
Marcial, con cuarenta y una citas;
Opiano;
Ovidio, con setenta y dos citas;
Persio, citado veintitrés veces;
Petronio, evidentemente sólo de segunda mano: la mayor parte de sus *Satirica* estaba todavía por descubrirse;
Platón, por quien se acrecentó su interés a partir de 1588: conoce dieciocho de sus diálogos por lo menos, y hace más de ciento diez citas de ellos, entre las cuales se cuentan veintinueve de las *Leyes*, libro sumamente difícil;
Plauto, que aparece rarísimas veces: Montaigne lo juzgaba demasiado vulgar;
Plinio el Joven;
Plinio el Viejo, de quien cita algunos aforismos morales;
Plutarco, mencionado por su nombre sesenta y ocho veces y citado trescientas noventa y ocho veces;
Propercio;
Quintiliano;
Salustio, menos citado de lo que sería de esperar;
su favorito Séneca, de quien hurta pasajes enteros, a menudo sin citarlo;[31]
Sexto Empírico, el único filósofo escéptico cuya obra sobrevive;
Sidonio Apolinar, nacido en Lyon;
Suetonio, citado más de cuarenta veces;
Tácito, particularmente los *Anales;*
Terencio;
Tibulo;

[31] C. H. Hay, *Montaigne lecteur et imitateur de Sénèque,* Poitiers, 1938, pone de manifiesto la preferencia de Montaigne por el estilo y pensamiento de Séneca, que para él eran superiores a los de Cicerón. (Sobre este particular cf. también *infra,* vol. II, pp. 57-62.) En las pp. 167 *ss.* de su libro analiza Hay el ensayo de Montaigne *De la solitude,* y encuentra que está construído en gran parte sobre ideas senequistas, y que la peroración es un tejido de sentencias traducidas directamente de Séneca.

Tito Livio, de quien se sirve profusamente;

Valerio Máximo y otros historiadores menores y compiladores de anécdotas, como Cornelio Nepote y Estobeo;

Virgilio, citado ciento dieciséis veces.

Ahora bien, ¿qué empleo hizo Montaigne de esta enorme masa de erudición? El solo catálogo de los autores que conoció es capaz de ahuyentar a los lectores modernos. Olvidamos que nosotros leemos libros, revistas y periódicos efímeros, mucho menos dignos de leerse, fruslerías que son a la literatura lo mismo que la goma de mascar al alimento. Pero tan pronto como leemos los *Ensayos,* nos sentimos más a gusto. Vemos que si Montaigne trae a cuento y cita esos libros clásicos no lo hace por simple afán de deslumbrar a sus contemporáneos con su saber. La *Anatomía de la melancolía* de Burton es un libro en que, pese al interés de su asunto, el despliegue de autoridades traídas de recónditas regiones de la literatura es un fin en sí mismo, y un fin que de ningún modo podemos admirar ahora. Pero Montaigne tomaba sus lecturas con naturalidad, y se sentía un poco amedrentado por conocer tan poco en comparación con hombres como Guillaume Budé. Su actitud hacia sus libros no fué mecánica, sino orgánica. No imitó a los antiguos en la forma en que Ronsard imitó a Virgilio. No quiso ser un clásico con vestimenta moderna, como tampoco quiso ser un sábelotodo. Lo que quiso ser fué Michel de Montaigne, y amó a los clásicos porque ellos le podían ayudar a realizar ese propósito. De manera que los asimiló, los utilizó y los vivió.

En cuanto material literario, los utilizó de tres maneras: *1)* Los empleó como fuentes de doctrina filosófica general. Entresacó de ellos sentencias que le parecieron particularmente acertadas y preciosas, y después procedió a analizar e ilustrar estos apotegmas de acuerdo con su propio conocimiento de los libros y de la vida.

2) Los utilizó como tesoros de ilustración. Después de asentar alguna verdad general que deseaba examinar (sea que la hubiera tomado de alguno de los antiguos, que la hubiera elaborado por sí mismo, o que la citara de algún autor moderno), buscaba en seguida ilustraciones para demostrarla, para precisarla o para desarrollarla. Algunas de las ilustraciones provenían de sus lecturas de libros contemporáneos, muchas de la historia reciente, muchísimas de los clásicos. Por ejemplo, en el ensayo *De los olores* [32] estudia el olor del cuerpo humano. El ensayo empieza

[32] *Essais,* I, IV: *Des senteurs.*

con la anécdota de que Alejandro Magno tenía una transpiración de olor agradable, prosigue con una condenación de los perfumes, tomada de Plauto y Marcial, una observación acerca de la sensibilidad del propio Montaigne a los olores, confirmada con una desagradable cita de Horacio, persona igualmente sensible, salta después de una nota tomada de Heródoto acerca de los depilatorios perfumados que usaban las rusas, continúa con una reminiscencia personal sobre la manera como el perfume se le adhiere al bigote, una referencia a cómo Sócrates estuvo libre de contagio durante la peste, y termina abruptamente con una historia acerca del rey contemporáneo de Túnez.

3) Encontró, en los clásicos, un almacén de argumentos macizos y bien razonados: no tenía a la mano, en efecto, filósofos modernos que hubiesen puesto tantos y tan maduros pensamientos dentro de espacio tan pequeño. Montaigne debe a menudo a los clásicos sus argumentos, aun cuando no siempre reconoce la deuda: sin mencionar la fuente, suele traducir párrafos enteros de Séneca y hurtar secciones íntegras del Plutarco de Amyot; y a menudo hace un mosaico con sentencias sacadas de diversos lugares de un autor como Séneca, a quien conoce al dedillo.[33]

Volvamos ahora a los dos problemas más importantes que plantea la obra de Montaigne: sus dos títulos principales a la grandeza literaria. Montaigne fué el inventor del ensayo moderno. ¿De dónde tomó esta idea? Y fué también uno de los primeros autores que escribieron páginas autobiográficas, uno de los primeros que emprendieron eso que Rousseau llamaría mucho tiempo después "tarea pasmosa e inaudita", la descripción psicológica de sí mismo. ¿Cuál fué el origen y el motivo de esta innovación?

El origen del ensayo, por lo que al contenido se refiere, se aclara bastante si se consideran los asuntos de los dos primeros volúmenes que publicó Montaigne. Los temas son, de manera predominante, cuestiones abstractas de ética, y a veces preceptos morales determinados: *De la crueldad, De la gloria, De la cólera, Del miedo, De la ociosidad; Que no debemos juzgar de nuestra felicidad sino después de nuestra muerte; Filosofar es aprender a morir; Todas las cosas tienen su tiempo.* Los tratados morales de Séneca y Plutarco, aunque son, por término medio, más largos que los primeros ensayos de Montaigne, tratan de asuntos parecidos, y tienen títulos semejantes: *De la ira, De la bondad, De la*

[33] P. Villey, *op. cit.*, vol. I, p. 215: muchos ensayos "sont remplis de sentences traduites de Sénèque et ajustées à la manière d'une marqueterie".

educación de los hijos, De cómo distinguir a los aduladores de los amigos. Por añadidura, muchos de los tratados morales de Séneca están concebidos en forma de cartas a sus amigos, forma que seguramente tomó de él Montaigne para su ensayo sobre la educación.[34]

Con todo, Montaigne no llamó tratados a sus obras, ni estudios, ni siquiera cartas. Las llamó "ensayos". La palabra puede significar 'ensaye', es decir, aquilatación o prueba de metales; o, lo que es más verosímil, 'prueba', 'intento'. Es más verosímil esto último, puesto que sus ensayos no siguen un esquema sistemático, y ciertamente habrían seguido un plan si hubiesen sido verdadera aquilatación de hechos y opiniones. Y en los dos primeros volúmenes, los "ensayos" consisten, muchas veces, simplemente en una cadena de citas e ilustraciones de una generalización dada, la cual no se discute. Por eso sugiere Villey que Montaigne comenzó por copiar las colecciones de apotegmas memorables que tan populares eran en la época en que se estaba formando su estilo, particularmente los *Adagios* de Erasmo, que llegaron a tener ciento veinte ediciones entre 1500 y 1570. De ser cierto eso, la deuda del ensayo para con los clásicos es doble: es deuda para con los estudios filosóficos sistemáticos de hombres como Séneca, y deuda también para con los fragmentos aislados de sabiduría filosófica coleccionados por los humanistas del Renacimiento.

(A medida que el ensayo se fué desarrollando, entraron en juego otras influencias que ensancharon su forma y su objeto. Una de estas influencias fué clásica: la pintura psicológica de caracteres, inventada por Teofrasto, y englobada en la caracterización de los personajes de la comedia por su discípulo Menandro. El análisis caracterológico fué emprendido en España por algunos de los más agudos observadores del alma humana. El *Examen de ingenios para las ciencias,* publicado en 1575 por el doctor Juan Huárte, es un notable intento, no sólo de analizar los diferentes tipos de inteligencia y carácter, sino también de estudiar la relación entre esas facultades y la constitución física del individuo. El jesuíta Baltasar Gracián, profundo psicólogo también, conocía perfectamente a los clásicos y los cita a cada

[34] Sobre lo que debe Montaigne a Séneca y Plutarco véanse sus propias afirmaciones en *Essais,* I, XXV, y II, XXXII. Se sabe que Shakespeare leyó los *Ensayos* con interés y cariño (véase J. M. Robertson, *Montaigne and Shakspere,* Londres, 1897), de manera que un poco de la erudición clásica de Montaigne llegó ciertamente a él a través de este canal, hermoseada con el encanto de su estilo.

paso para ilustrar sus observaciones.[35] Se le podría comparar con Francis Bacon, cuyos *Ensayos* se parecen al penetrante *Oráculo manual,* y cuya *Nueva Atlántida* tiene no poco en común con el utopismo ideal del *Criticón.* A partir de la publicación de la gran edición de Teofrasto por Casaubon en 1592, la pintura de caracteres fué cultivada como género independiente por Joseph Hall y John Earle y por La Bruyère; y, a través de los ensayos de Joseph Addison y otros, vino a desembocar en la novela moderna.)[36]

Pero hay un importante elemento que distingue los *Ensayos* de Montaigne tanto de los tratados clásicos sobre cuestiones éticas como de las colecciones de apotegmas y sentencias: es cierto factor subjetivo que los transforma en vehículos aptos para la autobiografía de Montaigne. Aquí y allá nos habla de sí mismo, y nos dice todo género de cosas: su estatura, el estado de su salud, su educación, algo gracioso de que ha sido testigo, un cuento de aparecidos que le acaban de contar, el hecho de que rara vez tiene sueños, etc. Esto da a los *Ensayos* un estilo intensamente real, vívido, individual: lo oímos hablar, más consigo mismo que con nosotros. Comienza donde se le ocurre, termina donde bien le parece, y lo mismo suele llegar a varias conclusiones que llegar a media conclusión, o a ninguna. Pero para esta subjetividad aduce él mismo un modelo clásico. Dice que en ello se parece al satírico romano Lucilio, el cual, como Horacio nos refiere, sembró toda su vida y todo su carácter en sus sátiras, como en una pintura realista;[37] y lo mismo podría haber citado al propio Horacio, cuyas *Epístolas* morales son, como los *Ensayos* del mismo Montaigne, una mezcla de pensamiento filosófico y de meditaciones personales.

No obstante, el relato intensamente personal de Rabelais, lleno de cosas maravillosas que sueña realizadas, la autobiografía del artista de apetitos gargantuescos (Benvenuto Cellini), el auge, en otras partes, de las obras autobiográficas (como en el infortu-

[35] Véase la edición del *Criticón* por M. Romera Navarro, vol. I, Filadelfia, 1938, introducción, pp. 44-52. [Y sobre las lecturas clásicas de Juan Huarte, cf. M. de Iriarte, *Juan Huarte de San Juan y su "Examen de ingenios"*, 3ª ed., Madrid, 1948, pp. 135-152.]

[36] Sobre este particular véase el excelente estudio de G. S. Gordon, "Theophrastus and his imitators", en el volumen *English literature and the classics,* editado por el propio Gordon, Oxford, 1912.

[37] Horacio, *Sátiras,* II, 1, 32 *ss.*: las pinturas votivas por haber escapado de un naufragio o de algún otro accidente mostraban siempre todos los detalles con ingenua minuciosidad, como lo hacen todavía los modernos exvotos de ese mismo género.

nado Robert Greene) y la gran popularidad de los *Ensayos* de Montaigne muestran que el nuevo espíritu de autobiografía fué en grandísima parte una creación del Renacimiento. Lo que le dió existencia fué el deseo de libertad. Rabelais se convirtió en un gigante de fuerza, de apetitos, de benevolencia y de erudición. Cellini nunca quiso verse constreñido por ninguna ley, sujeto a ningún potentado, igualado por ningún artista. Montaigne no creía en ninguna cosa sin antes probarla, y aún entonces sólo creía cuando se sentía acorralado por la evidencia. Sus poetas predilectos fueron los epicúreos, y su lema, *¿Qué sé?*, fué una afirmación de duda filosófica fundada en el deseo de mantenerse absolutamente desligado de todo sistema. El Renacimiento dió a la humanidad muchas cosas: algunas buenas, dudosas otras, otras malas. Para bien o para mal, el más grande de sus dones fué el sentido de la libertad moral e intelectual. Los nuevos descubrimientos estéticos, históricos, geográficos y cosmológicos de los siglos XV y XVI dieron a este sentido un campo de aplicación casi ilimitado: de ahí, por ejemplo, el relativismo de ciertas obras, como el ensayo de Montaigne *Sobre los caníbales*. Este mismo sentido fué estimulado por la rápida extensión del conocimiento de la psicología humana, que fué resultado de las revoluciones de aquella época y también de la revelación del teatro, la poesía erótica, la sátira y la filosofía de Grecia y Roma. Y, finalmente, la reacción contra la autoridad omnipotente en la Edad Media —la autoridad de la Iglesia, de la sociedad feudal, de la apretada estructura social de los minúsculos Estados y de las artesanías rígidamente organizadas, la autoridad del dogma filosófico [38] y del privilegio heredado— dió al nuevo sentido de libertad un empuje decisivo. El máximo logro espiritual del Renacimiento se llama humanismo porque fué una afirmación de la dignidad fundamental del hombre; y Montaigne fué uno de los humanistas más grandes y más humanos que han existido.

[38] El filósofo Ramus, nacido un poco antes que Montaigne, obtuvo en 1536 su doctorado defendiendo la tesis de que todas las doctrinas de Aristóteles son falsas: *quaecumque ab Aristotele dicta essent commentitia esse.* (Véase, acerca de Ramus, el estudio de H. Gillot, *La querelle des anciens et des modernes en France*, París, 1914, pp. 56 *ss.*, donde se compara el *Que sçais-je?* de Montaigne con la tesis de Francisco Sánchez, el Escéptico: *Quod nihil scitur.)*

XI

LOS CLASICOS DE SHAKESPEARE

No hay duda de que sobre Shakespeare actuaron profunda y valiosamente las influencias de la cultura griega y latina.[1] El problema es precisar cómo llegaron a él esas influencias y de qué manera afectaron su poesía.

Se atribuyen a Shakespeare cuarenta grandes obras, contando dos largos poemas narrativos y la serie de sonetos. De estas obras:

seis tratan de historia romana (cuatro de la República y dos del Imperio);[2]

[1] Hay muchos buenos libros y artículos sobre este asunto. Los siguientes serán particularmente útiles: P. Alexander, *Shakespeare's life and art,* Londres, 1939; H. R. D. Anders, *Shakespeare's books,* Berlín, 1904 (*Schriften der deutschen Shakespeare-Gesellschaft,* vol. I); A. L. Attwater, "Shakespeare's sources", en el volumen *A companion to Shakespeare studies,* ed. H. Granville-Barker y G. B. Harrison, Nueva York, 1934; T. W. Baldwin, *William Shakspere's small Latine and lesse Greeke,* Urbana, Ill., 1944; D. Bush, *Mythology and the Renaissance tradition in English poetry,* Minneapolis y Londres, 1932; J. W. Cunliffe, *The influence of Seneca on Elizabethan tragedy,* Londres, 1893; T. S. Eliot, "Shakespeare and the stoicism of Seneca" y "Seneca in Elizabethan translation", en el volumen *Selected essays 1917-1932,* Nueva York, 1932. [Trad. española de Sara Rubinstein: *Los poetas metafísicos y otros ensayos,* Buenos Aires, s. f., vol. I, pp. 160-178 y 79-134]; J. Engel, "Die Spuren Senecas in Shaksperes Dramen, en *Preussische Jahrbücher,* vol. CXII, 1903, pp. 60-81; E. I. Fripp, "Shakespeare's use of Ovid's *Metamorphoses*", en su libro *Shakespeare studies, biographical and literary,* Londres, 1930; E. I. Fripp, *Shakespeare, man and artist,* Londres, 1938; S. Lee, *A life of William Shakespeare,* 4ª ed, Nueva York, 1925; F. L. Lucas, *Seneca and Elizabethan tragedy,* Cambridge, 1922; M. W. MacCallum, *Shakespeare's Roman plays and their background,* Londres, 1910; S. G. Owen, "Ovid and romance", en el volumen *English literature and the classics,* ed. G. S. Gordon, Oxford, 1912, pp. 167-195; L. Rick, "Shakespeare und Ovid", en el *Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft,* vol. LV, 1919, pp. 35-53; R. K. Root, *Classical mythology in Shakespeare,* Nueva York, 1903; W. W. Skeat, *Shakespeare's Plutarch,* Londres, 1875; P. Stapfer, *Shakespeare and classical antiquity,* trad. inglesa de E. J. Carey, Londres, 1880.—Otras obras sobre el tema se mencionan en las notas subsiguientes del presente capitulo.

[2] *The rape of Lucrece, Julius Caesar* y *Antony and Cleopatra* se refieren a la República, *Cymbeline* al temprano Imperio y *Titus Andronicus* al tardío Imperio, poco tiempo después de haberse desatado plenamente las invasiones bárbaras. W. Dibelius, "Zur Stoffgeschichte des Titus Andronicus", en el *Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft,* vol. XLVIII, 1912, pp. 1-12,

seis transcurren en ambiente griego;[3]

doce se refieren a la historia inglesa, principalmente al período de las luchas dinásticas de fines de la Edad Media y principios del Renacimiento;

catorce tienen su escenario en la Europa del Renacimiento. En éstas, aun cuando la trama sea antigua, el ambiente y la manera son absolutamente de la época de Shakespeare. Por ejemplo, en *Hamlet*, el príncipe cuyos compañeros (en la historia original contada por Saxo Grammaticus) llevaban "runas talladas en madera" [4] redacta ahora un despacho diplomático y le pone su sello,[5] y analiza en su corte las ideas teatrales del Londres isabelino.[6] La mitad de estas obras transcurren en la Italia del Renacimiento,[7] y dos se localizan más o menos en Francia (*Como gustéis* y *A buen fin no hay mal principio*). Las otras cinco transcurren en lugares vagamente definidos, que tienen algo de italiano (*Medida por medida, La noche de Epifanía* y *La tempestad*), de francés (*Trabajos de amor perdidos*) o de escandinavo (*Hamlet*);

sugiere que la escena es en realidad Bizancio, que Tito Andrónico es el violento emperador bizantino que reinó de 1183 a 1185, que Tamora es Thamar de Georgia (1184-1220), y que el inidentificable Demetrio es algún Dmitri. Véase también E. H. McNeal, "The story of Isaac and Andronicus", en *Speculum*, vol. IX, 1934, pp. 324-329; McNeal cuenta cómo el emperador Andrónico murió entre torturas que le infligieron con horrorosa barbarie, y explica cómo pudo haber llegado la historia a Inglaterra por intermedio del ejército de Ricardo I: aparece en la crónica de Benedicto de Peterborough. El escenario de *Cymbeline* es en parte romano y en parte, vagamente, inglés primitivo; pero en realidad, más que referirse a Roma, este drama se ocupa del asunto que durante tanto tiempo atormentó el espíritu de Shakespeare, la pugna entre la honradez inglesa y la alevosía italiana: véase III, II, 4 y V, V, 197 *ss.* y 211.

[3] Una de éstas, *The comedy of errors*, es adaptación de dos adaptaciones romanas de comedias griegas (véase *infra*, pp. 339-341, y nota 93). Otra proviene de la historia de Atenas (*Timon of Athens*, hacia 407 antes de nuestra era). Otras tres transcurren en el pasado prehistórico del mito (*Venus and Adonis, Troilus and Cressida* y *A midsummer-night's dream*). Y la última, *Pericles*, es refundición de una novela griega tardía. (Sobre estas novelas véase *supra*, pp. 258 *ss.*)

[4] Véase *supra*, p. 15.

[5] *Hamlet*, V, II, 29 *ss.*

[6] *Hamlet*, II, II, 350 *ss.*

[7] Dos de los dramas italianos tienen lugar en Venecia y en el imperio veneciano (*Othello* y *The merchant of Venice*), dos en Verona (*Romeo and Juliet* y *The two gentlemen of Verona*), una en Mesina (*Much ado about nothing*), una en Sicilia (*The winter's tale*) y una en Padua (*The taming of the shrew*).

una comedia, *Las alegres comadres de Windsor,* se sitúa en una Inglaterra que, por la manera como se la siente, es casi enteramente contemporánea; pero su héroe es Falstaff, personaje que vió la luz en el siglo XIV. Sólo de los *Sonetos* se puede decir que se ocupen directamente de la época y de la patria de Shakespeare.

Por supuesto, Shakespeare se preocupó muy poco de evitar las incoherencias geográficas e históricas, y de crear una ilusión completa de color local y temporal. Todos sus dramas tienen toques, y a menudo escenas enteras y aun personajes que no podrían ser sino ingleses de sus tiempos. Pero de esta clasificación a grandes rasgos de los temas de Shakespeare se deduce con toda evidencia que tres grandes intereses estimularon su imaginación. El primero fué la cultura renacentista de la Europa occidental. El segundo fué Inglaterra, y particularmente sus monarcas y sus nobles. El tercero, igual al segundo en importancia, fueron la historia y las leyendas de Grecia y Roma.

Sus personajes y sus discursos nos dejan una impresión semejante. En primer lugar, la mayor parte de los escritos de Shakespeare son la quintaesencia de lo inglés. Ningún poeta ha expresado a Inglaterra, ninguno ha expresado su carácter, el habla y las canciones de su pueblo, sus virtudes y locuras y algunos de sus defectos, y aun su apariencia física, con tanta sensibilidad y penetración. Rosalinda es hija de un duque desterrado (no es, por consiguiente, una muchacha inglesa, sino francesa o italiana); sin embargo, pasa su vida de destierro en el bosque de Arden, que está cerca de Stratford-on-Avon,[8] y su natural y su modo de hablar son ingleses hasta la médula de los huesos. Por otra parte, entretejida con la peculiaridad inglesa de los personajes shakespearianos, corre, como un hilo de seda, una vena italiana de encanto y sutileza. En varias de sus mejores obras intervienen personajes tortuosos y malvados, género que tanto floreció en la Italia del Renacimiento: Yago es sólo uno de esos villanos; pensemos en el Sebastián y en el Antonio de *La tem-*

[8] En la *Rosalynde* de Lodge, de la cual tomó Shakespeare la trama de *As you like it,* el escenario es el bosque de Ardenne, en el Noreste de Francia, pintado con idílicos colores pastoriles. Al cambiar el nombre, Shakespeare trasladó la escena a Inglaterra, cerca de su tierra natal: el nombre de su madre era Mary Arden. H. Smith, "Pastoral influence in the English drama", en *Publications of the Modern Language Association,* vol. XII (nueva serie, vol. V), 1897, pp. 378 *ss.,* demuestra en qué gran medida redujo Shakespeare el colorido bucólico convencional al adaptar el relato de Lodge, y cuánto más real y llano lo hizo.

pestad, en el bestial Iachimo de *Cimbelino.* Y gran parte del ingenio y de los modales refinados (particularmente en los primeros dramas) son de un tipo que cultivaban los ingleses italianizantes; recordemos, por ejemplo, las ridículas cortesías de Osric en *Hamlet.* Pándaro llega a llamar a Crésida con un cariñoso mote italiano, *capocchia.*[9] Pero por encima de todo hay a cada paso en los dramas de Shakespeare imágenes y referencias decorativas griegas y latinas que todo lo penetran, alusiones a veces superficiales, pero que casi siempre producen un efecto incomparable. Pensemos en la alborada de *Cimbelino:*

> Oye, la alondra canta en el oriente,
> surge Febo entre albores,
> y abreva sus corceles en la fuente
> del cáliz de las flores.[10]

O en el ramillete de Perdita:

> sombrías violetas
> más tersas que los párpados de Juno
> o el aliento de Venus.[11]

O en el padre de Hamlet, semejante a los dioses:

> Mira qué gracia había en este rostro,
> cabellos de Hiperión, frente de Júpiter,
> ojos de Marte, altivos e imperantes,
> gesto cual del heraldo dios Mercurio
> al posarse en la cúspide de un monte.[12]

[9] *Troilus and Cressida,* IV, II, 31.

[10] *Cymbeline,* II, III, 21 *ss.:*

> *Hark, hark, the lark at heaven's gate sings*
> *and Phoebus' gins arise,*
> *his steeds to water at those springs*
> *on chaliced flowers that lies.*

[11] *The winter's tale,* IV, III, 120 *ss.:*

> *...violets dim,*
> *but sweeter than the lids of Juno's eyes*
> *or Cytherea's breath.*

[12] *Hamlet,* III, IV, 55 *ss.:*

> *See, what a grace was seated on this brow;*
> *Hyperion's curls, the front of Jove himself,*
> *an eye like Mars, to threaten and command,*
> *a station like the herald Mercury*
> *new lighted on a heaven-kissing hill.*

Compárese la reminiscencia de Mercurio en el *Paradise lost* de Milton (*supra,* p. 237, nota 22).

O en el idílico dúo de amor:

> En noche como ésta,
> de pie en la playa desolada, Dido
> invitaba a su amor, meciendo un mimbre,
> a volver a Cartago.[13]

El poeta que escribía cosas como éstas conocía y amaba a los clásicos.

El poder que el mundo clásico ejerció sobre Shakespeare puede demostrarse también de modo negativo. Hemos visto cuántos de los escritores del Renacimiento pertenecieron espiritualmente a dos mundos: al de la Edad Media, con sus caballeros y damas, sus hechiceros y sus animales mágicos, sus extrañas búsquedas e imposibles creencias, y al mundo del mito y del arte grecorromanos. Tales, por ejemplo, fueron Ariosto, Rabelais y Spenser. Pero Shakespeare, como Milton, rechazó el mundo de la Edad Media y prácticamente se desentendió de él. Sus mismos dramas históricos son contemporáneos por su tono, y distan muchísimo de ser medievales: ¿quién podría pensar que el Sir John Falstaff del teatro de Shakespeare fué en realidad un contemporáneo de los romeros de Cantórbery?

Es significativo observar las pocas alusiones de Shakespeare al pensamiento medieval: son bonitas o curiosas, pero demuestran que no sentía la Edad Media como algo vital y estimulante. La señora Quickly, después de contar la muerte de Falstaff, declara que seguramente está en el cielo. La frase bíblica consagrada es "en el seno de Abraham", pero la mesonera dice:

> Está en el seno de Arturo, si es que alguien ha llegado a ir al seno de Arturo,[14]

pues inconscientemente encuentra más fácil pensar que Sir John va a reunirse con el viejo símbolo de la inmortal caballería británica que no con un patriarca hebreo. Así también, uno de los personajes por quienes más aversión siente Shakespeare, el juez

[13] *The merchant of Venice*, V, I, 9 *ss.*:

> *In such a night*
> *stood Dido with a willow in her hand*
> *upon the wild sea-banks, and waft her love*
> *to come again to Carthage.*

[14] *Henry V*, II, III, 9: "He's in Arthur's bosom, if ever man went to Arthur's bosom."

Shallow, explica la técnica del adiestramiento de reclutas recordando a "un hombrecillo singularmente ágil" a quien conoció en los días en que hacía el papel de Sir Dagonet "en la comedia de Arturo".[15] y a veces hay ecos de la Edad Media en proverbios y canciones: Edgar, cuando se finge loco, canta trozos de viejas baladas, entre ellas un hermoso anacronismo que más tarde inspiraría a otro poeta inglés para revivificar la tradición medieval:

> Llegó Child Rowland a la oscura torre.[16]

El único elemento importante de la obra de Shakespeare que se puede llamar verdaderamente medieval es lo sobrenatural: Oberón y sus hadas, las brujas y sus ensalmos. Pero aun en esto hay toques helénicos, y todo lo demás ha quedado empequeñecido y suavizado por la distancia: las hadas se han hecho más menuditas y más amables, las gárgolas y demonios se han desvanecido para siempre.

Ahora tenemos que analizar con mayor detalle los conocimientos clásicos de Shakespeare. El primer hecho que observamos es que conoce mucho más y saborea con mayor sensibilidad las cosas de Roma que las de Grecia, con la única excepción de los mitos griegos que llegaron al mundo moderno a través de Roma. Sus dramas romanos —si se prescinde de ciertos anacronismos y de ciertos toques robustamente ingleses— son parecidos a las cosas de Roma. En cambio, sus dramas griegos no se parecen a la cosas de Grecia. Aunque Shakespeare tomó varios de sus mejores argumentos de las biografías romanas de Plutarco, desconoció casi por completo a los estadistas griegos a quienes Plutarco presenta como *paralelos* de sus héroes romanos, y sólo tomó de él las figuras de Alcibíades y Timón. En el mismo *Timón de Atenas* sólo hay dos o tres nombres griegos; todos los demás son latinos (algunos de ellos, como Varrón e Isidoro, ridículamente inapropiados), y el Estado ateniense está representado por senadores, lo cual demuestra que Shakespeare se imaginaba erróneamente a Atenas como república, igual que Roma. Es verdad que en *Troilo y Crésida* sus guerreros no son ya los anacrónicos caballeros que aparecen en los poemas troyanos de la Edad Media,

[15] *The second part of Henry IV,* III, II, 300 *ss.*

[16] *King Lear,* III, IV, 185:

Child Rowland to the dark tower came.

(Child Rowland no es otro que el paladín francés Roldán.) El verso de Shakespeare es el título de uno de los poemas de Robert Browning.

y que ha tomado algunas cosas de la *Ilíada,* como el duelo de Héctor y Ayante, uno de los discursos de Ulises,[17] la necedad de Ayante, y ciertamente los rasgos típicos de Tersites, personaje que no existe en los poemas medievales.[18] (Sin duda leyó la traducción de Chapman de los libros I-II y VII-XI de la *Ilíada,* que apareció en 1598.) Pero, aun así, el drama entero es no solamente antiheroico: es una caricatura lejana, ignorante y nada convincente de Grecia.

Los dramas romanos son muchísimos más reales que los griegos, y en ellos se atiende más a los detalles. Algunas veces hay errores en materias secundarias, como los vestidos y los muebles. Pero los toques de realidad en los dramas griegos son más escasos, y los anacronismos son muchísimo peores: Héctor cita a Aristóteles,[19] Pándaro menciona el viernes y el domingo,[20] y los dos Antífolos son hijos de una "abadesa" de Éfeso, durante mucho tiempo perdidos.[21] En los dramas romanos pocas veces comete Shakespeare equivocaciones de importancia, y en cambio sabe penetrar hasta el fondo mismo de sus personajes. Shakespeare sentía un gran desprecio por la multitud: por eso los fuertes y patrióticos defensores de las leyes que fueron los plebeyos de los primeros años de la República romana aparecen en *Coriolano* como una excitable y degenerada plebe, semejante a los ociosos individuos del *Julio César.* A Antonio se le pinta como hombre mucho mejor de lo que fué; pero en esto Shakespeare ha ejercido el derecho del dramaturgo a recrear los personajes, y ha hecho de él un héroe con un defecto, como Leicester, como Essex, como Bacon, como tantos grandes hombres del Renacimiento. Por lo demás, ha traducido mejor que nadie, mejor incluso que las fuentes de que se sirvió, la esencia de la República romana y de su aristocracia. En cambio, el noble ateniense Alcibíades,

[17] *Troilus and Cressida,* I, III, 78 *ss.*

[18] Véase P. Stapfer, *Shakespeare and classical antiquity,* trad. E. J. Carey, Londres, 1880, p. 223, y A. L. Attwater, "Shakespeare's sources", en *A companion to Shakespeare studies,* Nueva York, 1934, pp. 233-235. Shakespeare pinta al Ayante de *Troilus and Cressida* no sólo necio, sino además fatuo ("covetous of praise, self-affected"). El Ayante de Homero dista mucho de ser así. R. K. Root, *Classical mythology in Shakespeare,* Nueva York, 1903, pp. 36 *ss.,* demuestra que este aspecto del carácter de Ayante proviene de Ovidio, libro XIII de las *Metamorfosis,* donde Ayante compite con Ulises por las armas de Aquiles, y es presentado, en sus palabras y en las de su rival, como hombre ridículamente presuntuoso.

[19] *Troilus and Cressida,* II, II, 166.

[20] *Troilus and Cressida,* I, I, 81. No se conocía en Grecia la semana de siete días.

[21] *The comedy of errors,* V, I.

que aparece en *Timón,* fué una personalidad compleja que habría interesado mucho a Shakespeare si hubiera conocido algo acerca de él; pero nunca comprendió a los griegos lo bastante para retratarlo como era preciso.

Así como Shakespeare dominaba mejor los temas romanos que los griegos, así el espíritu de sus dramas trágicos es mucho más romano que griego. Por supuesto, fueron los griegos quienes crearon y desarrollaron el drama; sin ellos, ni los romanos ni los modernos habrían escrito tragedias, y de ellos provienen, en su mayor parte, los elementos esenciales de la tragedia latina y de la tragedia moderna. Sin embargo, los dramaturgos ingleses del Renacimiento, por regla general, no conocieron la tragedia griega, y en cambio sí conocieron a Séneca, cuyas tragedias aparecieron en traducciones sueltas desde 1559 en adelante, y completas en 1581. Menos de diez años después, el agudo y mordaz Thomas Nashe ridiculizaba a los autores que de Séneca, "leído a la luz de un candil", copiaban "*Hamlets* enteros, quiero decir puñados enteros de discursos trágicos".[22] Fantasmas, venganzas, horrores de la traición, crueldad sanguinaria, asesinato de parientes, espíritu de frenética violencia nada parecida a la sublimidad helénica, todas estas cosas encontró Shakespeare en Séneca, y creó con ellas la furia sombría de sus tragedias.

Ya se ha mencionado el empleo tan abundante que hizo Shakespeare del acervo de imágenes griegas y latinas. Sus alusiones clásicas son naturales y felices. Ningún autor que desdeñe a los clásicos y no reciba de ellos un estímulo verdadero, ningún autor que ponga en sus obras ornamentos griegos y romanos simplemente para ostentar su erudición o para seguir la corriente, podrá crear todos esos acertados y hermosos símbolos clásicos que crea Shakespeare. Con excepción de los bufones y de las figuras rústicas más toscas, todos sus personajes —desde Hamlet hasta Pistol, desde Rosalinda hasta Porcia— pueden echar mano de reminiscencias griegas y latinas para enaltecer la gracia y emoción de sus palabras. Es evidente, desde luego, que Shakespeare no fué hombre de libros. El análisis que ha hecho una investigadora moderna de sus símiles y metáforas[23] muestra que los campos de donde Shakespeare gustaba de sacar comparaciones son, por orden de importancia, *la vida diaria* (tipos sociales, deportes, oficios, etc.), *la naturaleza* (sobre todo el reino vegetal y los fenómenos atmosféricos), *la vida doméstica y las acciones del*

[22] Nashe, prefacio del *Menaphon* de Robert Greene.

[23] C. Spurgeon, *Shakespeare's imagery,* Nueva York, 1935. Véanse especialmente las pp. 13, 19-20 y 44-45, y el Cuadro V.

cuerpo (cosas ambas que están seguramente en estrecha relación con el capítulo "vida diaria"), *los animales*, y por último, después de todo lo demás, *el mundo de los libros*. Y aun dentro del ámbito de sus lecturas, los conocimientos clásicos de Shakespeare ocupan un espacio relativamente pequeño. Conocía mejor la mitología que la historia antigua (conocía los mitos clásicos muchísimo mejor que la Biblia). Pero los símbolos clásicos que tenía presentes en el espíritu eran muchísimo menos qué los de Marlowe. El mundo de los libros significaba muy poco para él, a no ser que pudiera traducir ese mundo en términos vivos y humanos. Son casi siempre sus figuras de pedantes las que citan a los clásicos por libro y autor, y citas como éstas carecen de fuerza o son ridículas, y casi siempre inapropiadas, como cuando Touchstone dice a la ignorante muchacha Audrey:

> Estoy aquí contigo y tus cabras, como el más caprichoso de los poetas, el honesto Ovidio, estaba entre los godos.[24]

Pero las imágenes clásicas que, para Shakespeare, se desprenden de los libros y se hacen cosas reales, como animales, colores y estrellas, están empleadas de manera tan cautivadora, que demuestran que la cultura clásica era para él un espectáculo no menos vívido —aunque sí más estrecho— que la vida que lo rodeaba. La más amable, la más amante doncella de sus dramas, cuando espera su noche de bodas, mira el brillante cielo, ve cómo el sol se precipita hacia el poniente, y lo conjura a correr, a apresurarse, aun a riesgo de destruir el mundo. No lo dice así: el deseo directo sería demasiado extravagante; pero está encerrado en esta magnífica imagen:

> Corred, corred con ígneos pies, corceles,
> hasta el hogar de Apolo. Si un cochero
> cual Faetonte al ocaso os aguijara,
> al punto acarrearía oscura noche.[25]

[24] *As you like it*, III, III, 7 *ss.*: "I am here with thee and thy goats, as the most capricious poet, honest Ovid, was among the Goths."

[25] *Romeo and Juliet*, III, II, 1 *ss.*:

> *Gallop apace, you fiery-footed steeds,*
> *towards Phoebus' lodging; such a waggoner*
> *as Phaethon would whip you to the west,*
> *and bring in cloudy night immediately.*

El mito de Faetonte está en Ovidio, *Metamorfosis*, I, 748-II, 332; *waggoner* 'cochero' es la palabra con que el traductor isabelino, Arthur Golding, designó al joven auriga, y sin duda Shakespeare se acordó de ella. (Véase Root, *Classical mythology in Shakespeare*, *op. cit.*, p. 97.)

Apenas sería posible distinguir entre imágenes griegas e imágenes romanas en estos dramas; cuando mucho, se podría señalar el predominio de Roma en sus imágenes históricas. Pero en cuanto al lenguaje, es evidente que, como dijo Ben Jonson, Shakespeare sabía "poco latín y menos griego".[26] Emplea sólo tres o cuatro palabras griegas.[27] Aduce palabras y frases latinas, pero no con tanta soltura como muchos de sus coetáneos, y con menos seguridad que la que muestra en el uso del francés o del italiano. Las citas en latín son más abundantes en sus primeras obras. En *Trabajos de amor perdidos* hay un cómico maestro de escuela que habla en latín,[28] pero, como todos los otros latinistas de Shakespeare, no es un pedante verdaderamente libresco, que se pueda comparar, por ejemplo, con el estudiante lemosino de Rabelais.[29] Apenas puede construir unas pocas palabras latinas de manual escolar, y esto en una comedia en que el discurso de Berowne acerca del amor trae varias exquisitas alusiones clásicas, manejadas con una soltura llena de fantasía:

> Cual la Esfinge sutil; sonoro cual la cítara
> que el rubio Apolo encuerda con su pelo.[30]

Pocas son en Shakespeare las frases que parezcan haberle sido sugeridas por un recuerdo directo de un texto latino, mientras

[26] Esta frase se lee en los versos laudatorios de Jonson en la primera edición in-folio de Shakespeare. J. E. Spingarn, *Literary criticism in the Renaissance,* Nueva York, 1899, p. 89, nota, sugiere que Jonson, al decir eso, está citando una frase de Minturno, *Arte poética,* 158: "poco del latino e pochissimo del greco". Sobre el tema todo de la educación de Shakespeare véase el precioso libro de T. W. Baldwin, *William Shakspere's small Latine and lesse Greeke,* Urbana, Ill., 1944.

[27] Se trata de unos cuantos sustantivos sonoros y de gran efecto, como *cacodemon* (*Richard III,* I, III, 144), *anthropophagi* (*Othello,* igualmente I, III, 144) y *misanthropos* (*Timon of Athens,* IV, III, 53): esta última palabra proviene de una nota de pie de página del Plutarco de Thomas North; Shakespeare la acentúa erróneamente *misánthropos* (la manera etimológicamente correcta es *misanthrópos*), y tiene el cuidado de explicar su significado.

[28] El maestro que habla dialecto de Gales en *The merry wives of Windsor* está modelado evidentemente sobre Thomas Jenkins, maestro de Shakespeare en Stratford (véase Baldwin, *William Shakspere's small Latine, op. cit.,* vol. I, pp. 479-480, y E. I. Fripp, *Shakespeare, man and artist,* Londres, 1938). John Aubrey refiere una tradición, recibida de boca de William Beeston, según la cual Shakespeare mismo fué "in his younger years a schoolmaster in the country".

[29] Véase *Pantagruel,* II, VI (y cf. *supra,* p. 174).

[30] *Love's labour's lost,* IV, III, 342 *ss.*:

> *Subtle as Sphinx: as sweet and musical*
> *as bright Apollo's lute, strung with his hair.*

que en Milton, Tasso, Jonson, Garcilaso, Ronsard y otros poetas del Renacimiento estas frases se cuentan por millares. Pero a menudo emplea palabras inglesas de origen latino de una manera que demuestra que comprende su etimología y su sentido original. Aquí y allá hace algún excéntrico intento de "despumar la verbocinación lacial", como cuando emplea la palabra *juvenal* en vez de *youngster;* y cuando hace sus experimentos de préstamos eruditos del latín al inglés tiene tantas probabilidades de errar como de acertar.[31] Pero todo esto importa poco. La lengua en que Shakespeare escribía era la inglesa.

Citar frases de la poesía romana, en su lengua original o traducidas, e imitar pasajes particularmente notables de los clásicos, no era, en los poetas del Renacimiento, una pedantería, sino que, como ya hemos visto,[32] era uno de los métodos de que se valían para dar toques de belleza y autoridad a sus obras. El gusto y la erudición de cada poeta determinaban la mayor o menor frecuencia de sus citas, la medida en que las disfrazaban o las subrayaban, el cuidado con que seguían el texto original o la libertad con que adaptaban las palabras, imágenes e ideas más sobresalientes. Ningún gran escritor moderno ha aventajado a Milton en esa habilidad para hermosear una obra con piedras preciosas talladas por otros artistas. Entre los dramaturgos del Renacimiento, Ben Jonson, posiblemente el de mayor cultura, fué, con mucho, el que más afanosamente tomó citas de los clásicos y el que con más diligencia los tradujo: algunos de los más importantes discursos de sus dramas son versiones casi literales de pasajes de los historiadores romanos que le suministraron sus argumentos. Comparado con Milton y con Jonson, Shakespeare cita raras veces a los clásicos; pero si lo ponemos al lado de otros (si lo comparamos con Racine, por ejemplo), los cita con soltura y frecuencia.

La frase con que Ben Jonson califica los conocimientos clásicos de Shakespeare se suele citar mal, y en vez de tomarla como un juicio absoluto, la ven muchos como una apreciación relativa: Jonson, según ellos, quería decir simplemente que Shakespeare sabía menos latín y mucho menos griego que él, con lo cual podía ser todavía un letrado razonable. Pero la manera como Shakespeare cita a los clásicos y la manera como emplea las palabras latinas son prueba de que Jonson estaba literalmente en lo cierto.

[31] Un neologismo desafortunado es el *exsufflicate* de *Othello,* III, iii, 182; y un ejemplo de latinismo acertado es el *impartial* de *Richard II,* I, i, 115.

[32] Véase *supra,* pp. 249 *ss.*

Shakespeare no conocía gran cosa de latín, no sabía virtualmente nada de griego, y al utilizar sus conocimientos no procedió con la precisión de un erudito. Pero en cambio los utilizó casi siempre con el tacto certero de un artista de soberana imaginación. Lo que Jonson pudo haber añadido, y lo que nosotros no debemos olvidar, es que Shakespeare amaba las letras griegas y latinas. Guardó en su memoria cuanto le habían enseñado en la escuela, perfeccionó después sus conocimientos leyendo traducciones, y a lo largo de su vida empleó todo ello, lo que recordaba y lo que había adquirido en sus lecturas, unas veces para embellecer sus palabras, otras para hallar una imagen ornamental, otras para dar a algún drama su argumento.

Comenzando con el libro de Richard Farmer sobre los conocimientos de Shakespeare *(The learning of Shakespeare)*, escrito en 1767, ha habido muchos, muchísimos estudios sobre la manera como Shakespeare utiliza sus fuentes clásicas, demasiados para que se pueda hablar de ellos aquí. Es éste un campo de especialistas cuyo interés es enorme ciertamente, aunque es verdad que todavía existen aspectos que no se han estudiado. No son muchos, en efecto, los eruditos que, además de conocer lo bastante acerca de Shakespeare y de su época, hayan tenido al mismo tiempo la educación clásica que se necesita para establecer todas las conexiones adecuadas. El principal valor que tienen estos estudios para el lector general es que le advierten que no debe concebir a Shakespeare como un Ariel tañendo una rústica zampoña. Shakespeare tenía, sin duda, mucho de Ariel; pero fué más bien un Próspero, el hombre que estimaba sus libros en más que su ducado.[33]

La forma más conveniente para delimitar el patrimonio clásico de Shakespeare y para examinar el empleo que hizo de él es distinguir los autores que conoció bien de los que conoció imperfectamente o de segunda mano. La dificultad con que tropieza una cuidadosa investigación de este tema es la misma dificultad con que siempre tropiezan los que estudian la trasmisión de una influencia artística y espiritual. Raras veces es fácil discernir si una semejanza entre el pensamiento o expresión de dos escritores significa que uno de ellos ha copiado al otro. Es particularmente arduo cuando uno de esos escritores es de la grandeza de Shakespeare, hombre de espíritu tan copioso, de elocuencia tan desbordante. Podemos estar seguros, por ejemplo, de que no leyó a Esquilo. Pero ¿qué decir cuando encontramos algunos de los pen-

[33] *The tempest*, I, II, 167.

samientos de Esquilo en los dramas de Shakespeare? La única explicación es que los grandes poetas, aunque vivan en tiempos y países alejados unos de otros, suelen tener pensamientos semejantes y expresarlos de manera semejante. Por otra parte, nos resistimos a creer que, teniendo oportunidad para hacerlo, pueda un gran escritor tomar algo valioso de un hombre menos grande que él. Sin embargo, ciertas semejanzas son demasiado evidentes para que las neguemos; y no hay por qué imaginar que Shakespeare, después de tomar de un libro el asunto de uno de sus dramas y de otro libro sus nombres, sintiera el menor empacho en tomar de un tercero alguna imagen hermosa.

Éste es quizá el lugar adecuado para proponer una sencilla serie de reglas mediante las cuales pueda establecerse, en presencia de pasajes paralelos de dos autores, la dependencia de uno con respecto al otro. En primer lugar, hay que demostrar que un escritor leyó la obra del otro, o que pudo haberla leído. En segundo lugar, hay que demostrar que existe una estrecha semejanza de pensamiento o de imágenes. Y en tercer lugar habría que descubrir un evidente paralelismo estructural, es decir, una analogía en el hilo del razonamiento, en la configuración de las cláusulas, en la colocación de las palabras dentro de los versos, demostrando que existen estas semejanzas o algunas por lo menos.

A veces es imposible demostrar que el autor más tardío leyó las obras de su predecesor, pero es posible conjeturar que oyó a alguien hablar acerca de ellas. En épocas de hirviente actividad intelectual un hombre dotado de viva imaginación y de gran capacidad de memoria saca a menudo ideas preciosas, no de los libros que las contienen (y que pueden, por alguna razón, ser inaccesibles para él), sino de las charlas de sus amigos o de alguna adaptación de esos libros en la obra de sus coetáneos. Sabemos que Ben Jonson fué hombre que leyó muchos libros. Sabemos que Shakespeare tuvo largas y animadas discusiones con él. Más de una vez trataría Jonson de quebrar el fino estilete de la imaginación de Shakespeare con la cachiporra de una cita erudita o de una abstrusa doctrina filosófica, sólo para encontrar que Shakespeare, en un torneo posterior o aun en una obra teatral representada en la siguiente temporada, hacía suya el arma que antes había sido de Jonson, aligerada esta vez, remodelada y como hecha para la mano misma de Shakespeare. Los canales por los cuales llegan a los escritores de imaginación las ideas remotas, pero valiosas, son tan complicados y tan difíciles de seguir como aquellos por los cuales aprenden su psicología y depuran su sen-

tido de las palabras; pero al apreciar a un hombre de espíritu tan múltiple como Shakespeare debemos tener en cuenta que en muchísimos casos es su fuerza de asimilación la que le ha dado las ideas clásicas, que flotaban en la atmósfera clásica que lo rodeaba.

Hay para esto un buen ejemplo en una de las escenas en que más vuela la fantasía de Shakespeare. Platón trasmitió al mundo moderno la noble idea de que el universo físico es un grupo de ocho esferas concéntricas, cada una de las cuales, al dar vueltas, canta una nota, y que las notas de las ocho se funden en una divina harmonía que no podremos escuchar sino después de la muerte, cuando nos hayamos liberado de la prisión de la carne. En algún lugar había oído Shakespeare esta idea. No la había leído en Platón, pues la altera con bastante libertad: para el estudioso de Platón, este pasaje shakespeariano es erróneo, pero para todos los lectores de Shakespeare es soberbio. En una escena en que dos amantes han estado recordando mil bellezas de la leyenda y de la poesía clásicas, Shakespeare hace que Lorenzo diga a su amada, no que las esferas ptolemaicas cantan ocho harmoniosas notas, sino (con una reminiscencia de la hora en que "las estrellas del alba cantan juntas") que cada una de las estrellas del cielo canta al moverse, y que los ángeles escuchan el divino concierto:

> De esos globos que ves, no hay uno solo
> que no cante, al moverse, como un ángel,
> en coro a los querubes de ojos limpios.
> Igual es la harmonía en nuestras almas;
> pero mientras nos cubra este ropaje
> de lodo, no podremos percibirla.[34]

Shakespeare fué, pues, directa e indirectamente, un poeta educado en los clásicos y amante de los clásicos. Ellos fueron su principal fuente de educación. Ellos fueron uno de los más agudos acicates de su fuerza creadora. Su educación clásica rindió en él todos sus frutos: le enseñó sus bellezas en la escuela, lo alentó a

[34] *The merchant of Venice*, V, I, 60 ss.:

> *There's not the smallest orb which thou behold'st*
> *but in his motion like an angel sings,*
> *still quiring to the young-eyed cherubins;*
> *such harmony is in immortal souls;*
> *but, whilst this muddy vesture of decay*
> *doth grossly close us in, we cannot hear it.*

Compárese Platón, *República*, X, 617 *b*.

proseguir sus lecturas de los clásicos en la madurez, y le ayudó a ser un poeta completo y un hombre acabado.

Shakespeare conoció bien a tres autores clásicos, parcialmente a otro, y a otros varios fragmentariamente. Ovidio, Séneca y Plutarco enriquecieron su espíritu y su imaginación. Plauto le dió materiales para una comedia y lo preparó para escribir otras. De Virgilio y otros autores tomó relatos, pensamientos aislados y metáforas, a veces de gran belleza. La educación de sus primeros años le dió la capacidad de responder a los múltiples estímulos que la lectura de traducciones significó después para su genio creador.

El autor clásico preferido de Shakespeare fué Ovidio. Como otros muchachos ingleses de la época, se ejercitó muy probablemente con algunas obras de Ovidio en la escuela.[35] Lo leyó también más tarde, tanto en el original latino como en la traducción de las *Metamorfosis* por Arthur Golding, y lo imitó muchas veces en sus obras, desde la primera hasta la última. Esto lo sabían sus amigos. En un estudio sobre la literatura contemporánea publicado en 1598, Francis Meres decía que Shakespeare era una reencarnación de Ovidio:

> Así como se creía que el alma de Euforbo vivía en Pitágoras, así la dulce e ingeniosa alma de Ovidio vive en Shakespeare, poeta melifluo y de lengua de miel: díganlo su *Venus y Adonis*, su *Lucrecia*, sus dulcísimos sonetos, saboreados por sus amigos íntimos.[36]

El primer libro que publicó y, según él afirma, el primero que escribió,[37] fué una suntuosa mezcla y elaboración de dos mitos

[35] Véase Baldwin, *op. cit.*, vol. II, pp. 418 *ss.* R. K. Root, *Classical mythology in Shakespeare*, *op. cit.*, ha demostrado que una abrumadora mayoría de las alusiones mitológicas de Shakespeare proviene directamente de Ovidio, y el resto, con pocas excepciones, de Virgilio; y añade: "In other words, a man familiar with these two authors, and with no others, would be able to make all the mythological allusions contained in the undisputed works of Shakespeare, barring some few exceptions." También observa Root que, a medida que fué madurando, llegó a renunciar Shakespeare casi por completo al empleo de la mitología, pero que volvió a ella en sus últimos años, dándole sentidos mucho más profundos.

[36] Francis Meres, *Palladis Tamia: wits treasury*, p. 280: "As the soul of Euphorbus was thought to live in Pythagoras, so the sweet witty soul of Ovid lives in melliflous and honey-tongued Shakespeare; witness his Venus and Adonis, his Lucrece, his sugared sonnets among his private friends."

[37] "The first heir of my invention", dice la dedicatoria de *Venus and Adonis*.

griegos que encontró en las *Metamorfosis* de Ovidio;[38] y le puso como epígrafe un dístico de los *Amores* del propio Ovidio.[39] La cita arroja una preciosa luz sobre sus ideales artísticos. Dice así:

Vilia miretur vulgus; mihi flavus Apollo
pocula Castalia plena ministret aqua;

lo cual significa:

Admire el vulgo las cosas viles; que a mí el rubio Apolo
me dé copas llenas de la fuente Castalia.

Su otro poema largo, *El rapto de Lucrecia,* se funda en parte en el relato de Tito Livio y en parte en el de los *Fastos* de Ovidio, con algunas estrechas correspondencias de lenguaje y de pensamiento.[40]

Varias citas de palabras de Ovidio están esparcidas aquí y allá en las piezas de Shakespeare. En *La fierecilla domada,* Lucencio se presenta como preceptor de latín, disfraz que le permite cortejar a Bianca. Para darle a conocer sus intenciones emplea el mismo recurso de que se valen los muchachos para transmitirse mensajes mientras recitan a coro una lección, o los presos mientras cantan un himno en la capilla:

BIANCA: ¿En dónde nos habíamos quedado?
LUCENCIO: Aquí, señora:

[38] En la fábula ovidiana de Venus y Adonis (*Metamorfosis,* X, 519-559 y 705-739) Adonis no es frío y desdeñoso como lo pinta Shakespeare. Éste tomó su arisca resistencia al amor de otra fábula de Ovidio: la de Hermafrodito y Sálmacis (*Metamorfosis,* IV, 285-388). Las dos fábulas se funden completamente en *The passionate pilgrim,* VI, donde Adonis salta a un arrroyo, y Venus exclama: "O Jove, why was not I a flood?" (pues Sálmacis saltó a la fuente donde su amado se bañaba y lo estrechó en sus brazos hasta que los dos formaron un solo cuerpo). Véase D. Bush, *Mythology and the Renaissance tradition in English poetry,* Minneapolis y Londres, 1932, pp. 139 *ss.*, donde se encontrará un detallado estudio de la fortuna del tema de Adonis; R. K. Root, *Classical mythology in Shakespeare, op. cit.*, pp. 31-33, demuestra que la descripción que hace Shakespeare del furioso jabalí en *Venus and Adonis* proviene de otro pasaje distinto de Ovidio (*Metamorfosis,* VIII, 284-286), quizá a través de la traducción de Arthur Golding.

[39] Ovidio, *Amores,* I, XV, 35-36.

[40] La historia de Lucrecia se encuentra en Tito Livio, I, LVII-LIX, y en Ovidio, *Fastos*, II, 721-852. Como no apareció ninguna traducción inglesa de los *Fastos* hasta 1640, y como Shakespeare adapta varias frases de esa obra de Ovidio, es casi seguro que la conoció en su original. (Véase S. G. Owen, "Ovid and romance", en *English literature and the classics,* Oxford, 1912; E. I. Fripp, *Shakespeare, man and artist, op. cit.,* vol. I, pp. 363 *ss.*, y D. Bush, *Mythology* . . . , *op. cit.,* pp. 149 *ss.*)

Hac ibat Simois; hic est Sigeia tellus;
hic steterat Priami regia celsa senis.

BIANCA: Traducid esas palabras.

LUCENCIO: *Hac ibat,* como ya os he dicho, *Simois,* yo soy Lucencio, *hic est,* hijo de Vicencio de Pisa, *Sigeia tellus,* disfrazado así para ganar vuestro amor; *hic steterat,* y ese Lucencio que os está importunando, *Priami,* es mi criado Tranio, *regia,* que ha tomado mi figura, *celsa senis,* para engañar cómodamente al viejo Pantalón.[41]

(Por supuesto, no pretende Lucencio que la traducción corresponda al texto; sólo hace una alusión al significado original cuando dice lo del "viejo Pantalón".)

También hay citas directas en dos de los dramas dudosos.[42] Y hay un eco famosísimo, una palabra ovidiana que Shakespeare hizo suya. El nombre de la reina de las hadas en el *Sueño de una noche de San Juan* no está tomado de la leyenda céltica como el de su esposo. Es una palabra grecolatina, Titania, que quiere decir 'hija de Titán' o 'hermana de Titán'. Este nombre no aparece más que en Ovidio, que lo emplea cinco veces y, en los dos pasajes más conocidos, lo aplica a Diana y a Circe.[43] De estas dos reinas del aire y de la oscuridad y de su melodioso epíteto, creó Shakespeare un espíritu nuevo y no menos encantador.

La traducción de las *Metamorfosis* de Ovidio por Golding es una tosca versión libre escrita en pesados versos de catorce sílabas inglesas, bastante distinta del suave y gracioso original. Pero Shakespeare podía leer el original, tenía un gusto incomparable y, como ha observado T. S. Eliot,[44] "poseía esa capacidad, que no a todos es dada, de sacar el mayor jugo posible de las traducciones". Así, pues, varios hermosos pasajes, que ahora consi-

[41] *The taming of the shrew,* III, 1, 26 *ss.* El texto que se cita pertenece a la *Heroida I,* versos 33-34. Penélope escribe a Ulises que todos los demás héroes han regresado al hogar y están ahora contando sus combates, dibujando el campo de batalla en la mesa y diciendo:

Por aquí corría el Simois; acá estaba el Sigeo,
aquí se erguía el palacio del viejo Príamo.

[42] *Titus Andronicus,* IV, III, 4 (=Ovidio, *Metamorfosis,* I, 150); *The third part of Henry VI,* I, III, 48 (=Ovidio, *Heroida II,* 66).

[43] Ovidio, *Metamorfosis,* I, 395 (Pirra), III, 173 (Diana), VI, 346 (Latona), XIV, 382 y 438 (Circe). H. R. D. Anders, *Shakespeare's books,* Berlín, 1904, p. 22, observa que el nombre *Titania* no se encuentra en la versión de las *Metamorfosis* por Golding, de modo que el delicado oído de Shakespeare debió haberlo recordado del original latino.

[44] T. S. Eliot, *The classics and the man of letters,* Londres y Nueva York, 1943. Es muy digno de leerse todo este análisis que hace Eliot de la tradición clásica en la educación de Shakespeare y Milton.

deramos como hijos de la invención shakespeariana, fueron tomados —no, no tomados, sino trasmutados de Ovidio a Shakespeare a través de la traducción de Golding.

> Como olas a la playa, así se lanzan
> nuestros minutos a su fin corriendo;
> al surco que dejó el primero avanzan,
> en bregar incesante contendiendo.

Este célebre cuarteto del *Soneto LX* es trasmutación de una idea de Ovidio, según el texto inglés de Golding:

> Cada ola arrastra a otras más, y hay siempre seguidoras
> que empujan y empujadas son: así también las horas
> persiguen y huyen a la vez, y siempre se renuevan.[45]

Pero no es sino un aspecto de una compleja idea filosófica, la idea de que la naturaleza cambia a cada instante, de modo que nada es permanente y sin embargo nada se destruye. Es la idea que se expone en el discurso de Pitágoras hacia el final de las *Metamorfosis*,[46] y es el tema de varios de los más hermosos sonetos de Shakespeare.

Sin embargo, no hay demasiada especulación filosófica ni en Ovidio ni en Shakespeare. Por el contrario, uno de los personajes

[45] Shakespeare, *Sonnet LX:*

> *Like as the waves make toward the pebbled shore,*
> *so our minutes hasten to their end;*
> *each changing place with that which goes before,*
> *in sequent toil all forwards to contend.*

Compárese el texto de Golding:

> *As every wave drives others forth, and that which comes behind*
> *both thrusteth and is thrust himself: even so the times by kind*
> *do fly and follow both at once, and evermore renew.*

El original de Ovidio (*Metamorfosis,* XV, 181 *ss.*) dice así:

> *ut unda impellitur unda*
> *urgeturque prior ueniente urgetque priorem,*
> *tempora sic fugiunt pariter pariterque sequuntur*
> *et noua sunt semper.*

El *sequent* del cuarto verso del soneto puede ser prueba de que Shakespeare echó una ojeada al original. Ovidio se refiere a las olas de un río, que es la imagen que emplean los filósofos griegos para significar la permanencia en el cambio. Shakespeare las transforma en olas del mar junto a la playa, porque los ríos ingleses rara vez hacen olas, y además porque piensa seguramente en la imagen marina del *Soneto LXIV.* (Véase S. G. Owen, "Ovid and romance", *art. cit.*)

[46] Ovidio, *Metamorfosis,* XV, 75 *ss.*, sobre todo 165 *ss.* El pensamiento proviene en última instancia de Heráclito.

de Shakespeare distingue expresamente entre Ovidio y la filosofía, dando a entender que el primero es mucho más deleitoso.[47] Pero la mayor parte de las fábulas de las *Metamorfosis* tienen como tema lo sexual y lo sobrenatural, cosas ambas que interesaban mucho a Shakespeare. El más sensual de sus poemas, *Venus y Adonis,* le fué inspirado, como ya hemos visto, por ciertos episodios de las *Metamorfosis.* Así también, cuando Julieta exclama:

> Puedes mentir; de perjurios de amantes
> dicen que Júpiter sonríe,

está citando el *Arte de amar* de Ovidio,[48] libro que Lucencio afirma ser el objeto principal de sus estudios.[49] En su otro gran drama de amor toma Shakespeare los rasgos de Cleopatra de los de Dido, según los bosquejó Ovidio, y hasta hace citar a su heroína un apasionado verso de los reproches de Dido.[50] En cuanto a la magia, recordemos el conjuro de Próspero en *La tempestad:*

> ¡Elfos de montes, lagos, bosques, ríos,
> los que en las playas vais con pie sin huella
> tras Neptuno que baja, y cuando sube
> de él huís; geniecillos que a la luna

[47] Lo dice Tranio, en *The taming of the shrew,* I, I, 29 *ss.*

[48] *Romeo and Juliet,* II, II, 92-93:

> *Thou may'st prove false; at lovers' perjuries,*
> *they say, Jove laughs.*

Cf. Ovidio, *Ars amatoria,* I, 633:

> *Iuppiter ex alto periuria ridet amantum.*

Pero véase Root, *Classical mythology in Shakespeare, op. cit.,* p. 82, el cual sugiere que esta idea pudo haber llegado a Shakespeare por conducto del *Orlando innamorato* de Boiardo, XXII, 45.

[49] *The taming of the shrew,* IV, II, 8.

[50] La fuente de Shakespeare es aquí la *Heroida VII* de Ovidio (carta de Dido a Eneas); hay por lo menos un recuerdo bastante directo de ella (*Antony and Cleopatra,* I, III, 20-21):

> *What says the married woman? You may go?*
> *Would she had never given you leave to come!*

Cf. *Heroida VII,* verso 139:

> *Sed iubet ire deus. Vellem uetuisset adire!*

Y en IV, XII, 53, Shakespeare hace que Antonio se compare a sí mismo y a Cleopatra con Eneas y Dido. Respecto a este y otros interesantes paralelos, cf. T. Zielinski, "Marginalien", en *Philologus,* vol. LXIV (nueva serie, vol. XVIII), 1905, pp. 1 *ss.* Observa Zielinski que Cleopatra insinúa, como Dido (*Heroida VII,* 133 *ss.*), que queda encinta: véase *Antony and Cleopatra,* I, III, 89-95.

formáis amargos cercos que la oveja
no trisca; que por juego hacéis los hongos
en la noche, y el grave son de queda
alegres escucháis! Con vuestra ayuda
—aunque sois pequeñuelos— he opacado
el alto sol, lanzado tempestades,
y entre la esfera azul y el verde océano
he suscitado guerras y he encendido
el rayo audaz que hiende el duro roble
de Júpiter, movido he los cimientos
del monte, y arrancado en sus raíces
pino y cedro; por mis potentes artes
las tumbas se han abierto, y han soltado
a los que allí dormían ...[61]

Este espléndido discurso, si se prescinde de algún ligero colorido, fuera de lugar, tomado del mundo mágico británico, se basa en la invocación que pone Ovidio en boca de Medea, y que dice así en la traducción de Golding:

¡Oh vientos y aires, elfos de colinas, bosques, ríos,
de lagos siempre en calma, de la noche, aquí reuníos!
Con vuestra ayuda yo he lanzado el río hasta su fuente

[61] *The tempest*, V, 1, 33-50:

Ye elves of hills, brooks, standing lakes, and groves;
and ye, that on the sands with printless foot
do chase the ebbing Neptune, and do fly him
when he comes back; you demi-puppets, that
by moonshine do the green sour ringlets make
whereof the ewe not bites; and you, whose pastime
is to make midnight mushrooms; that rejoice
to hear the solemn curfew; by whose aid—
weak masters though ye be— I have bedimmed
the noontide sun, called forth the mutinous winds,
and 'twixt the green sea and the azured vault
set roaring war: the dread-rattling thunder
have I given fire, and rifted Jove's stout oak
with his own bolt; the strong-based promontory
have I made shake; and by the spurs plucked up
the pine and cedar; graves at my command
have waked their sleepers, oped, and let them forth
by my so potent art ...

Los gráciles gnomos de las playas y de los claros del bosque, hermanos de Flor-de-Chícharo, Telaraña y Granito-de-Mostaza, son aquí reminiscencias de Puck, el gracioso pariente de Ariel, más bien que ayudantes de Próspero en su prodigiosa magia. Sin duda le fueron sugeridos a Shakespeare, no por el contenido de la invocación, sino por la palabra *elves* que se lee en la versión de Golding (cf. *infra*).

(y las riberas lo han mirado huir, medrosamente).
Por magía encrespo el quieto mar y el crespo mar aplaco,
y dejo el cielo azul sin nubes y otra vez lo opaco.
Las fauces rompo al áspid; yo enfurezco y calmo al viento,
y los peñascos y árboles arranco de su asiento.
Las selvas cambio de su sitio; alzar los montes puedo;
la tierra misma hago gemir y retemblar de miedo.
Levanto muertos de su tumba, y con mi brujería
te ofusco, oh luna, aunque los bronces mengüen tu osadía;
el alba enturbio, y oscurezco el sol de mediodía.[52]

Algunos de los ingredientes del caldero de las brujas en *Macbeth*[53] provienen de la farmacopea de Medea en las *Metamorfosis*,[54] las cuales suministraron también el misterioso vapor que cuelga del cuerno de la luna.[55] En otro terreno, fué la traducción inglesa del episodio de Acteón[56] (con su interminable lista de nombres de perros) la que inspiró la heroica conversación de cacería en el *Sueño de una noche de San Juan*.[57] En varios pasajes

[52] Ovidio, *Metamorfosis*, VII, 197 *ss*. He aquí el texto de la versión de Golding:

Ye ayres and windes; ye elves of hilles, of brookes, of woods alone,
of standing lakes, and of the night approche ye everychone.
Through helpe of whom (the crooked bankes much wondring at the thing)
I have compelled streames to run cleane backward to their spring.
By charmes I make the calme seas rough, and make ye rough seas plaine
and cover all the skie with cloudes, and chase them thence againe.
By charmes I rayse and lay the windes, and burst the vipers jaw,
and from the bowels of the earth both stones and trees doe drawe.
Whole woods and forests I remove: I make the mountains shake,
and even the earth it selfe to grone and fearfully to quake.
I call up dead men from their graves; and thee O lightsome moone
I darken oft, though beaten brasse abate thy perill soone.
Our sorcerie dimmes the morning faire, and darkes ye sun at noone.

[53] *Macbeth*, IV, I, 4 *ss*.

[54] Ovidio, *Metamorfosis*, VII, 262 *ss*.

[55] *Macbeth*, III, V, 23-24.

[56] Ovidio, *Metamorfosis*, III, 206 *ss*.

[57] *A midsummer-night's dream*, IV, I, 118 *ss*. Véase también *The merry wives of Windsor*, II, I, 120:

Like Sir Actaeon he, with Ringwood at thy heels.

(Ringwood es el nombre que Golding da a uno de los perros de Acteón en vez del nombre que le da Ovidio, *Hylactor*, 'Ladrador': véase Root, *op. cit.*, p. 30.) También son dignos de compararse los siguientes pasajes:

a) *Midsummer-night's dream*, I, I, 170, y Ovidio, *Metamorfosis*, I, 470, paralelo que sugiere que el difícil verso 172 del discurso de Hermia se refiere a la flecha, y debería colocarse antes del 171;
b) *As you like it*, III, III, 10 *ss*., y Ovidio, *Metamorfosis*, VIII, 626-630.
c) *The winter's tale*, IV, III, 116 *ss*., y Ovidio, *Metamorfosis*, V, 391 *ss*.

hay referencias explícitas a la personalidad misma de Ovidio[58] y a sus libros.[59] Pero la deuda más grande de Shakespeare a Ovidio se puede ver a través de todos sus dramas. Es ese mundo de fábulas que las *Metamorfosis* le abrían, y que Shakespeare utiliza tan abundantemente como utiliza el mundo de humanidad visible que late en torno suyo, convirtiendo aquí una historia de infortunados amantes en una farsa bufonesca,[60] y exaltando allá el mito de Pigmalión para simbolizar un amor más elevado.[61]

Shakespeare conoció bastante bien a otro autor latino, Séneca, aquella enigmática figura de la decadencia romana, aquel filósofo español que enseñó el sereno cumplimiento del deber y escribió nueve tragedias de venganza, crueldad y locura. Para los dramaturgos ingleses del Renacimiento, Séneca fué el maestro de la tragedia; y aun cuando, a primera vista, no parezca haber sido el estoicismo una doctrina adecuada para aquella época de inquietud, el sustancioso y robusto pensamiento de sus cartas y tratados dejó honda huella en muchos escritores de entonces. Shakespeare no lo cita nunca en su lengua original, excepto en el dudoso *Tito Andrónico*.[62] Pero Séneca influyó profundamente en su concepto de la tragedia, y contribuyó con ciertos elementos de importancia a su técnica dramática; por otra parte, varios inolvidables discursos shakespearianos están inspirados en la obra del trágico latino.[63]

Las grandes tragedias de Shakespeare están dominadas por un desesperado fatalismo que es muchísimo más pesimista que las purificadoras agonías de la tragedia griega, y casi totalmente ateo. En ninguna de ellas se manifiesta la menor creencia en

[58] Por ejemplo, en *As you like it*, III, III, 7 *ss.* (pasaje citado *supra*, p. 314) y en *Love's labour's lost*, IV, II, 128: en uno y otro hay retruécanos latinos.

[59] Por ejemplo *Cymbeline*, II, II, 44 *ss.*, y *Titus Andronicus*, IV, I, 42 *ss.*

[60] *A midsummer-night's dream*, V, I, 129 *ss.* (cf. *supra*, p. 104).

[61] *The winter's tale*, V, III, 21 *ss.* E. I. Fripp, *Shakespeare, man and artist*, *op. cit.*, vol. I, pp. 102-104, ha escrito, con gran acopio de detalles y con notable penetración, un estudio del amor de Shakespeare por Ovidio. Observa entre otras cosas (vol. I, p. 597, nota 4) que Shakespeare, que por tantos conceptos fué un espíritu afín al de Montaigne, se le pareció también en su temprana admiración por las *Metamorfosis*. (Véase *supra*, p. 296.)

[62] *Titus Andronicus*, II, I, 133 *ss.* (=Séneca, *Fedra*, 1180, alterado); y IV, I, 81-82 (=Séneca, *Fedra*, 671-672, con una variante textual que sólo podía ocurrirle a un latinista; este último pasaje está imitado directamente por Ben Jonson en *Catiline*, III, IV, y adaptado por Cyrille Tourneur en *The revenger's tragedy*, IV, II).

[63] De este tema se han ocupado detenidamente J. W. Cunliffe, *The influence of Seneca on Elizabethan tragedy*, Londres, 1893, y F. L. Lucas, *Seneca and Elizabethan tragedy*, Cambridge, 1922.

"el justiciero gobierno del mundo"; lo único que llega a aflorar es la idea de que los malhechores favorecidos por la suerte reciben más tarde el castigo de sus aviesas maquinaciones. A veces sus héroes trágicos dicen que la vida está gobernada por el hado inhumano, impredecible y vacío de significado;[64] y a veces, con mayor amargura, claman contra la viciosa humanidad, inepta para la vida,[65] y contra los crueles dioses que "nos matan por su placer".[66] Indudablemente, gran parte de esta desesperada negrura viene del propio corazón de Shakespeare; pero la encontró expresada de manera decisiva y elocuente en el pesimismo estoico de Séneca.[67]

Ante la comprobación de que la vida está gobernada por fuerzas indiferentes u hostiles a las esperanzas del hombre hay varias reacciones posibles. Una de ellas, enseñada por la filosofía de Séneca, es la taciturna indiferencia, la obediencia fría, y aun orgullosa, a un hado ineluctable. Este desdén filosófico por los acontecimientos externos apareció aquí y allá durante el Renacimiento, vigorizado por las tradiciones caballerescas, particularmente españolas. Los héroes de Shakespeare mueren casi siempre en un arrebato de elocuencia, pero algunos de sus villanos se encierran en un estoico silencio, y el estoicismo que desafía y aun abraza la muerte aparece en las escenas trágicas de los dramaturgos isabelinos posteriores.[68] Otra reacción es la protesta furiosa, el grito de sufrimiento que se desata en palabras, una delirante afirmación de la propia personalidad que llega a ser semejante a la locura. Las dos reacciones aparecen en las obras

[64] *Hamlet*, V, IV, 232 *ss.*; y *Macbeth*, V, V, 24-28:

> *Life's but a walking shadow; a poor player,*
> *that struts and frets his hour upon the stage*
> *and then is heard no more: it is a tale*
> *told by an idiot, full of sound and fury,*
> *signifying nothing ...*

[65] *Timon of Athens*, IV, I y III.

[66] *King Lear*, IV, I, 37-38:

> *As flies to wanton boys, are we to th' gods,—*
> *they kill us for their sport ...*

[67] Véase Cunliffe, *The influence of Seneca on Elizabethan tragedy*, *op. cit.*, pp. 25 *ss.*, que remite a este pasaje de Séneca (*Fedra*, 978-982):

> *Res humanas ordine nullo*
> *Fortuna regit sparsitque manu*
> *munera caeca, peiora fouens;*
> *uincit sanctos dira libido,*
> *fraus sublimi regnat in aula.*

[68] Por ejemplo en *The Duchess of Malfi* de John Webster, al final de las escenas III y V del acto V.

de Séneca. Los isabelinos, y Shakespeare en particular, prefirieron la segunda. La escuchamos en las declamaciones de Laertes y Hamlet ante el sepulcro de Ofelia,[69] en las tiradas jactanciosas de Hotspur,[70] en las maldiciones de Timón.[71] La herencia que Shakespeare recibió de Séneca aparece, no tanto en algunos discursos determinados cuanto en el tono general de tremenda presión sentimental que vibra en sus tragedias, ese tono de hirviente energía que no hace sino aumentar cuando choca con diques, y que amenaza con saltar a cada momento: de Séneca le viene, por más que lo hayan robustecido en Shakespeare los sufrimientos y ardores de su propia vida, por más que lo hayan estimulado las experiencias generales del Renacimiento.

En cuanto a la técnica, ya hemos mencionado[72] el empleo que hacen todos los isabelinos de la serie de personajes que el teatro de Séneca les brindaba: fantasmas, hechiceras y otros parecidos. También se ha propuesto la idea de que los héroes de Shakespeare, sombríos como son, introspectivos y dados a dramatizarse a sí mismos, están inspirados en cierto modo en los héroes de Séneca, tan distintos de los de la tragedia griega.[73] Hay, por otra parte, un interesante recurso de versificación dramática que, inventado por los griegos, llegó a Shakespeare y a sus coetáneos a través de las tragedias de Séneca. Es una serie de réplicas dichas en un solo verso, o a veces en medio verso, y con las cuales dos adversarios se esfuerzan por destruir los argumentos del otro, tomando a menudo uno de ellos ecos de las palabras del contrario, y poniendo muchas veces sus argumentos en forma de máximas filosóficas contradictorias. Esta figura (llamada *stichomythia*) toma en Eurípides y en Séneca el carácter de un debate de filósofos; en los isabelinos se parece más bien a las rápidas estocadas y contraestocadas de la esgrima. Es más fácil de percibir en el primer drama de Shakespeare, *Ricardo III*, donde además héroe y trama están calcados de los modelos senequistas.[74]

Varias escenas de los dramas históricos de Shakespeare y de sus tragedias son estrechamente paralelas, por su pensamiento o por sus imágenes, a ciertos pasajes de Séneca; y en algunas de ellas

[69] *Hamlet*, V, I, 245 *ss.*

[70] *The first part of Henry IV*, I, III, 130 *ss.*

[71] *Timon of Athens*, IV, III, 178 *ss.*

[72] Véase *supra*, pp. 210-211.

[73] Así Cunliffe, *op. cit.*, pp. 16-17, y T. S. Eliot en su ensayo "Séneca en traducción isabelina" (en el volumen *Los poetas metafísicos y otros ensayos*, trad. Sara Rubinstein, Buenos Aires, s. f., vol. I, pp. 79-134).

[74] Véase *Richard III*, I, II, 68 *ss.*, y IV, IV, 344 *ss.*, y cf. Eliot, *trad. cit.*, pp. 112-114, y Lucas, *Seneca and Elizabethan tragedy*, *op. cit.*, pp. 119 *ss.*

se pueden ver asimismo semejanzas estructurales. Hay ejemplos en los primeros dramas —*Ricardo III* y *El rey Juan*—, en *Tito Andrónico* y en *Enrique VI*;[75] pero hay también varios avasalladores ejemplos en esa gran tragedia de brujería, oráculos, fantasmas, crimen y locura que es *Macbeth*. Al sentirse manchado por el intento de seducción de su madrastra, el Hipólito de Séneca exclama:

> ¿Qué Tanais me lavará, o qué Meotide,
> que hunde olas bárbaras en el mar Póntico?
> Ni el padre inmenso con todo su Océano
> limpiaría tamaño crimen.[76]

En otra de sus tragedias reelabora Séneca esta misma idea, y añade las terribles palabras:

> enclavado quedará el crimen.[77]

Éste es ciertamente el modelo de las grandes escenas en que Macbeth y Lady Macbeth, unidos en su delito como las dos mitades de un alma culpable, esperan en vano lavar las manos manchadas con su crimen:

> ¿Podrá quitar Neptuno con sus aguas
> de mi mano esta sangre? Antes mi mano
> los vastos mares tornará bermejos...

y después, en palabras de ella:

> Los aromas todos de Arabia no llegarán a perfumar esta pobre mano.[78]

[75] Cunliffe, *op. cit.*, pp. 68 *ss.*, ofrece detalles de esto.

[76] Séneca, *Fedra*, 715 *ss.* (en la misma escena en que está el grito con que Hipólito clama venganza a los cielos, pasaje mencionado *supra*, nota 62):

> *Quis eluet me Tanais aut quae barbaris*
> *Maeotis undis Pontico incumbens mari?*
> *Non ipse toto magnus Oceanus pater*
> *tantum expiarit scelus.*

[77] Séneca, *Hercules furens*, 1323 *ss.*, pasaje que termina:

> ...*haerebit altum facinus.*

[78] *Macbeth*, II, II, 61-63:

> *Will all great Neptune's ocean wash this blood*
> *clean from my hand? No, this my hand will rather*
> *the multitudinous seas incarnadine*...

Y en otra escena (V, I, 56) exclama Lady Macbeth:

Así también, después de sanar de su criminal frenesí, dice el Hércules de Séneca:

> ¿Por qué alargar más mi vida en este mundo?
> ¿Por qué aguardar? Perdí ya mis bienes todos:
> razón, armas, gloria, mujer, hijos, fuerza,
> y aun mi locura.[79]

Y del mismo modo Macbeth, al final de sus crímenes, murmura:

> He vivido bastante; ya mis años
> como hojas secas y amarillas caen,
> y lo que a la vejez rodear debiera,
> honra, respeto, amor, tropas de amigos,
> no debo ya aguardar.[80]

En el mismo pasaje de Séneca exclama Hércules:

> Nadie sanar podría
> mi alma manchada.[81]

Y en la escena de Shakespeare pregunta Macbeth:

> ¿No puedes tú sanar una alma enferma?[82]

No menos poderosos son otros paralelos senequistas de *Macbeth*.[83]

All the perfumes of Arabia will not sweeten this little hand.

El crimen aparece constantemente bajo la imagen de una mancha de sangre en este drama: véase II, II, 47 *ss.* y III, 118-123, y toda la escena I del acto V; hay también alusiones a lo mismo en IV, I, 123, y III, 40-41.

[79] Séneca, *Hercules furens*, 1258-1261:

> *Cur animam in ista luce detineam amplius*
> *morerque nihil est: cuncta iam amisi bona,*
> *mentem, arma, famam, coniugem, natos, manus,*
> *etiam furorem.*

[80] *Macbeth*, V, III, 22 *ss.*:

> *I have lived long enough: my way of life*
> *is fallen into the sear, the yellow leaf;*
> *and that which should accompany old age,*
> *as honour, love, obedience, troops of friends,*
> *I must not look to have.*

[81] Séneca, *Hercules furens*, 1261-1262:

> *...Nemo polluto queat*
> *animo mederi.*

[82] *Macbeth*, V, III, 40:

> *Canst thou not minister to a mind diseased?*

[83] Véase, por ejemplo, *Macbeth*, I, VII, 7 *ss.*, pasaje que proviene del *Hercules furens* de Séneca, 735-736:

El tercero de los autores clásicos predilectos de Shakespeare fué Plutarco, el moralista e historiador griego que escribió unas *Vidas paralelas* de estadistas griegos y romanos. Plutarco entró plenamente en la cultura occidental en 1559, a través de la hermosa traducción que hizo Jacques Amyot. (Montaigne fué uno de los más entusiastas lectores de esa versión, que siguió siendo parte integrante del pensamiento francés durante siglos: más tarde la veremos como una de las fuerzas que inspiraron la Revolución francesa.[84]) Sir Thomas North tradujo al inglés la versión de Amyot en 1579, y gracias a él fué Plutarco el autor que produjo en Shakespeare la mayor impresión, después de la de Ovidio. *Julio César, Coriolano, Antonio y Cleopatra* y *Timón de Atenas* provienen de las *Vidas*. Plutarco no fué un gran historiador. North no fué un traductor cuidadoso. Shakespeare fué a veces descuidado al adaptar los materiales que ese texto le daba,[85] y a veces no hace sino poner en verso la prosa de North. A pesar de todo, los resultados fueron soberbios.

Una vez más vemos cuán incalculablemente variados, cuán impredeciblemente fecundos son los estímulos de la cultura clásica. Shakespeare, ese hijo de artesano, que se educó en una oscura es-

---

quod quisque fecit patitur: auctoren scelus
repetit suoque premitur exemplo nocens.

Y *Macbeth,* IV, III, 209 *ss.,* que viene de Séneca, *Fedra,* 607, verso predilecto de los isabelinos:

Curae leues loquuntur, ingentes stupent.

Se ha observado un paralelo entre las invocaciones de Lady Macbeth (*Macbeth,* I, V, 41 *ss.*) y Medea (Séneca, *Medea,* 1-55, sobre todo 9-15 y 40-50), pero éste es menos convincente. Lo que sí parece averiguado es que la larga serie de frases en alabanza del sueño (*Macbeth,* II, II, 37 *ss.*) fué sugerida por Séneca, *Hercules furens,* 1065 *ss.;* J. Engel, "Die Spuren Senecas in Shaksperes Dramen", en *Preussische Jahrbücher,* vol. CXII, 1903, pp. 60-81, estudia todavía más reminiscencias.

[84] Véase *supra,* p. 298, e *infra,* vol. II, pp. 155 *ss.*

[85] En la escena final de *Timon of Athens* (V, IV, 70 *ss.*), Alcibíades lee un epitafio grabado en el sepulcro de Timón y que, según se dice, fué compuesto por el propio Timón:

Here lies a wretched corse, of wretched soul bereft:
Seek not my name; a plague consume you wicked caitiffs left!
Here lie I, Timon; who, alive, all living men did hate:
pass by and curse thy fill; but pass, and stay not here thy gait.

No se trata, evidentemente, de un poema, sino de dos distintos. Si echamos una ojeada a la fuente de Shakespeare, vemos que Plutarco transcribe dos epitafios, escritos en épocas diferentes (uno por Calímaco, otro atribuido al propio Timón) y que son incompatibles entre sí. Pero Shakespeare, sin darse cuenta de la incongruencia, reúne los dos en uno solo.

cuela de provincia, que distaba mucho de ser un letrado y que no asistió a ninguna universidad, que andaba de un lugar a otro actuando en piezas de teatro y colaborando en ellas, que adaptaba y escribía dramas tomando de aquí y de allá sus argumentos, que leía latín con agudeza, pero a retazos, y que no leía griego en absoluto, que se sentía más movido por la vida que por los libros, recibió sin embargo en la mitad de su vida un estímulo tan potente de una traducción inglesa de segunda mano de un historiador griego de segunda categoría, que convirtió estas páginas en dramas muchísimo más tensos y vigorosos, muchísimo más delicados por su percepción psíquica, muchísimo más vibrantes de emoción que esos ensayos biográficos, que le sirvieron de introducción a la historia romana.[86] Mucho tiempo después, un joven estudiante inglés que quería ser poeta consiguió prestada una traducción de Homero hecha por un contemporáneo de Shakespeare. Después de leer y meditar toda la noche, escribió un poema en que dice que aquella lectura ha sido para él como un nuevo planeta para un astrónomo, como un nuevo océano para un explorador. Así para Shakespeare la lectura de Plutarco fué una revelación nunca soñada. Le mostraba historia seria en vez de fábulas juguetonas. Y le mostraba más aún. Escuchemos:

> Desde que Casio me urge contra César,
> no he podido dormir.
> Entre la ejecución de algo terrible
> y el impulso primero, es todo el medio
> como un fantasma, un sueño tenebroso.[87]

Es ésta una voz nueva. Es la voz de Bruto. Pero más allá de ella podemos oír cómo se van articulando las sombrías voces de Macbeth, de Hamlet. *Julio César,* el primer drama cuyo asunto tomó Shakespeare de Plutarco y una de sus obras más perfectas,

[86] El padre de Shakespeare era un curtidor que trataba los cueros para la manufactura de guantes, sacos, pergaminos, etc. Como los negocios marchaban bien, el oficio era sin duda honrado y lucrativo; pero en rango social estaba muy por debajo de las profesiones y de las familias poseedoras de tierras. En cuanto a la escuela de Stratford, era bastante buena, pero no era un St. Paul's, un Winchester o un Eton.

[87] *Julius Caesar,* II, 1, 61-65:

> *Since Cassius first did whet me against Caesar,*
> *I have not slept.*
> *Between the acting of a dreadful thing*
> *and the first motion, all the interim is*
> *like a phantasma, or a hideous dream.*

señala un mojón en su experiencia dramática. Es su entrada en el reino de la tragedia.[88]

El análisis de las fuentes de Shakespeare no debe menoscabar, sino más bien intensificar nuestra admiración por su arte. Leer un capítulo de la pedestre prosa de North, llena de datos interesantes, pero desnudos, y ver después de qué manera, bajo la mano de Shakespeare, comienzan los hechos a arder con vida interior y las palabras a moverse y ordenarse en acordes de música inmortal, es comprender una vez más que los poetas no son copistas (como quería Platón), sino videntes y creadores.[89] Tomemos el Plutarco de North y abrámoslo en la vida de César, capítulos LXII y LXIII. Este pasaje habla de las envidias, los odios y agüeros que amenazan la vida de César. Shakespeare utiliza en su *Julio César* cada una de las frases que allí se leen, pero, en vez de acumular de un solo golpe todos esos detalles, los va distribuyendo a lo largo de los tres primeros actos. Lo que era en Plutarco relato pedestre, es en Shakespeare descripción vigorosa o acción en *crescendo*. En cuanto dramaturgo, introduce por lo menos un cambio importante. Plutarco da a entender que César sospecha de Casio, y que hasta lo teme. Shakespeare no podía convertir en figura heroica a un dictador lleno de aprensiones; sentía que si César hubiera temido realmente a Casio se habría protegido o habría eliminado el peligro; sin duda recordaba las muchas anécdotas del notable valor de César. De manera que alteró esos episodios, para mostrar a César, no por cierto como hombre absolutamente sin miedo, pero sí como hombre que sabe afectar la imperturbabilidad del mármol. Plutarco escribe:

> César sentía también grandes celos de Casio y tenía muchas sospechas de él, de tal modo que en una ocasión dijo a sus amigos: "¿Qué os parece que trae Casio entre manos? No me

[88] Antes de esto, Shakespeare conocía a Séneca, lo había copiado en *Richard III*, y, si *Titus Andronicus* es suyo en todo o en parte, había ejercitado ya su mano de aprendiz en escribir tragedia senequista; pero sólo cuando a la forma de Séneca ligó el material de Plutarco logró sacar Shakespeare una gran tragedia.

[89] El empleo que hace Shakespeare del Plutarco de North ha sido estudiado con elocuencia y abundancia de detalles por M. W. MacCallum, *Shakespeare's Roman plays and their background*, Londres, 1910. Véase también la reimpresión de ese texto por W. W. Skeat, *Shakespeare's Plutarch*, Londres, 1875. Skeat observa que muchos de los nombres de personajes secundarios en otros dramas de Shakespeare provienen de Plutarco: Marcelo, Lisandro, y quizá Demetrio (pero cf. *supra*, pp. 306-307, nota 2). W. Warde Fowler tiene un valioso ensayo sobre el *Julius Caesar* en su libro *Roman essays and interpretations*, Oxford, 1920.

> agrada su aspecto pálido.". Otra vez, habiendo llegado él a sus amigos con quejas contra Antonio y Dolabela . . . , les respondió igualmente: "De estos gordos y bien peinados nunca desconfío; pero a esos pálidos y enjutos *sí* los temo mucho."

En el espíritu de Shakespeare, eso se cambió en esto otro:

> CÉSAR: Rodéenme hombres de facciones lucias,
> hombres gordos, que duerman bien de noche;
> Ese Casio parece hambriento y flaco;
> piensa mucho; ésos son los peligrosos.
> ANTONIO: No es peligroso, oh César; no lo temas;
> es un noble romano irreprochable.
> CÉSAR: ¡Si fuera algo más gordo . . . ! No lo temo,
> mas si un día tuviese miedo César,
> no sé de alguien de quien más pronto huyera
> que de ese endeble Casio.[90]

Así también, Plutarco menciona el agüero del sacrificio en que se inmoló una víctima que no tenía corazón; pero lo único que se le ocurre añadir es un ocioso comentario: "y fué aquello algo extraño en la naturaleza, pues ningún animal puede existir sin corazón". Shakespeare no puede mostrar el sacrificio en el tablado. Pero hace que alguien hable de este augurio, e inventa una altiva réplica para César:

> CÉSAR: ¿Qué dicen los augures?
> CRIADO: Dicen que no te muevas hoy de casa:
> al hurgar las entrañas de una víctima
> no han encontrado corazón en ella.
> CÉSAR: Así afrentan los dioses al cobarde:
> bestia sin corazón sería César
> si hoy por miedo en su casa se quedara.[91]

[90] *Julius Caesar*, I, II, 191 *ss.*:

> CAESAR: *Let me have men about me that are fat;*
> *sleek-headed men and such as sleep o' nights.*
> *Yond Cassius has a lean and hungry look,*
> *he thinks too much; such men are dangerous.*
> ANTONY: *Fear him not, Caesar, he's not dangerous;*
> *he is a noble Roman, and well given.*
> CAESAR: *Would he were fatter! but I fear him not.*
> *yet if my name were liable to fear,*
> *I do not know the man I should avoid*
> *so soon as that spare Cassius.*

[91] *Julius Caesar*, II, II, 37 *ss.*:

> CAESAR: *What say the augurers?*

Ciertamente así pudo haber hablado César, así debió haber hablado.

Un ejemplo bastará para mostrar cómo Shakespeare transforma la prosa descriptiva de Plutarco en verdadera poesía, conservando los toques de belleza que formaban parte de la escena original descrita, dándole el colorido de su fantasía y de sus imágenes y añadiéndole su propia elocuencia. En el capítulo XXVI de su vida de Marco Antonio, el Plutarco de North describe la primera aparición de Cleopatra con estas palabras:

> Por lo cual, cuando ella recibió diversas cartas, así del propio Antonio como de los amigos de éste, hizo tan poco caso y se burló tanto de él, que no se dignó avanzar de otra manera más que tomando en el río Cidno su barca, cuya popa era de oro, las velas de púrpura y los remos de plata, manejados y movidos al son de la música de flautas, oboes, cítaras, violas y otros instrumentos parecidos que tocaban en la barca. Y en cuanto a la persona misma de ella, iba acostada bajo un dosel de tela tejida de oro, aparejada y ataviada de la manera como se pinta comúnmente en los cuadros a la diosa Venus; y junto a ella, a cada lado, unos graciosos niñitos vestidos como los pintores suelen retratar al dios Cupido, con abanicos en sus manos, con los cuales la abanicaban. Sus damas y doncellas, asimismo las más hermosas, estaban vestidas como las ninfas Nereidas (que son hadas de las aguas) y como las Gracias, gobernando unas el timón, tendiendo otras los aparejos y jarcias de la barca, de la cual salía una maravillosa emanación de perfumes que perfumaban la parte del embarcadero, atestada de innumerable multitud de personas. Algunas de ellas seguían la barca a lo largo del río; otras salían corriendo de la ciudad para verla entrar, de modo que al final corría a verla tal multitud de personas,

---

SERVANT: *They would not have you to stir forth today.*
Plucking the entrails of an offering forth,
they could not find a heart within the beast.
CAESAR: *The gods do this in shame of cowardice:*
Caesar should be a beast without a heart
if he should stay at home today for fear.

H. M. Ayres, "Shakespeare's *Julius Caesar* in the light of some other versions", en *Publications of the Modern Language Association*, vol. XVIII, 1910, pp. 183-227, hace notar que la concepción dramática del carácter de César, a falta de un modelo en la tragedia clásica, había sido falseada durante el Renacimiento hasta hacer de él algo parecido al jactancioso Hércules de Séneca (así ocurre, por ejemplo, en la tragedia latina de Marc-Antoine Muret sobre César), y que los pasajes del drama de Shakespeare en que César se contonea y se jacta han sufrido la huella de los desaforados discursos de los héroes de Séneca, o de sus copias en el teatro del siglo XVI.

unas tras otras, que Antonio se quedó solo en la plaza del mercado, en la silla imperial donde daba audiencia.

En Shakespeare esto se transforma así:

ENOBARBO: La primera vez que ella se encontró con Marco Antonio, se adueñó de su corazón; esto fué en el río Cidno.

AGRIPA: Sí, allí fué donde se le mostró, si es que el que me lo dijo no ha adornado la historia.

ENOBARBO: Te la voy a contar.
Su galera, como un bruñido trono,
relucía en el agua; oro la popa,
las velas grana, el viento embelesando
con mil aromas; los argénteos remos
se movían con música de flautas,
y el agua, como amante de sus golpes,
corría más aprisa. En cuanto a ella...
son cortas las palabras; recostada
iba en un pabellón tejido de oro,
más bella que esa Venus en que el arte
vence a naturaleza; a cada lado
Amorcillos vivientes balanceaban
irisados flabelos, cuya brisa
inflamar parecía el terso rostro
que oreaban.

AGRIPA: ¡Qué vista para Antonio!

ENOBARBO: Sus damas, fiel trasunto de Nereidas,
doncellas de la mar, con sus miradas
y gestos la acataban; una ninfa
iba al timón, y los avíos de seda
se hinchaban al contacto de tan hábiles
manos de rosa. Un mágico perfume
salía de la barca, los sentidos
de todos arrobando. El pueblo entero
a su encuentro corría, y en la plaza
quedó al fin en su trono Antonio solo,
silbando al aire, el cual estuvo a punto
de ir también tras Cleopatra, abriendo un hueco
en la naturaleza.

AGRIPA: ¡Rara egipcia![92]

[92] *Antony and Cleopatra*, II, II, 194 *ss.* (cf. *supra*, p. 250):

ENOBARBUS: *When she first met Mark Antony she pursed up his heart, upon the river of Cydnus.*

AGRIPPA: *There she appeared indeed, or my reporter devised well for her.*

ENOBARBUS: *I will tell you.*
The barge she sat in, like a burnished throne,
burned on the water; the poop was beaten gold,
purple the sails, and so perfumed, that

Casi cada frase de North contiene algo pedestre, o machacón, o pesado: "y otros instrumentos parecidos que tocaban en la barca"; "aparejada y ataviada"; "como se pinta comúnmente en los cuadros"; "con abanicos con los cuales la abanicaban"; "una maravillosa emanación de perfumes que perfumaban". Y la estructura de sus frases es monótona y sin gracia. Es cierto que, aun así, le es posible al lector comprender cuán exquisitamente hermosa fué esa escena; pero las palabras lo entorpecen todo. Shakespeare suprime o enmienda los rasgos desafortunados, inventa sus propias gracias y añade harmonías verbales que, como los perfumes de las velas de Cleopatra, arrastran al mundo tras ellas.

Ovidio, Séneca, Plutarco: tales son las principales fuentes clásicas de Shakespeare. Un cuarto autor le ayudó en los primeros pasos de su carrera dramática, pero no permaneció mucho tiempo con él: el cómico romano Plauto.

En los *Menecmos* presenta Plauto (tomándola de fuentes griegas) la graciosa historia de dos mellizos idénticos que, separados

---

the winds were love-sick with them; the oars were silver
which to the tune of flutes kept stroke, and made
the water which they beat to follow faster,
as amorous of their strokes. For her own person,
it beggared all description; she did lie
in her pavilion —cloth-of-gold tissue—
o'er picturing that Venus where we see
the fancy outwork nature; on each side her
stood pretty dimpled boys, like smiling Cupids,
with divers-coloured fans, whose wind did seem
glow the delicate cheeks which they did cool,
and what they undid did.

AGRIPPA: *O! rare for Antony!*

ENOBARBUS: *Her gentlewomen, like the Nereides,*
so many mermaids, tended her i' the eyes,
and made their bends adornings; at the helm
a seeming mermaid steers; the silken tackle
swell with the touches of those flower-soft hands,
that yarely frame the office. From the barge
a strange invisible perfume hits the sense
of the adjacent wharfs. The city cast
her people out upon her, and Antony,
enthroned i' the market-place, did sit alone,
whistling to the air; which, but for vacancy,
had gone to gaze on Cleopatra too
and made a gap in nature.

AGRIPPA: *Rare Egyptian!*

en la infancia, llegan a la edad viril sin saber ninguno el paradero del otro, hasta que un día, de manera inopinada, se encuentran en la ciudad en que uno de ellos tiene mujer y familia, mientras que el otro, su doble exacto, es un extranjero. Las confusiones que de ello resultan y el reconocimiento final hacen de esa historia una buena comedia. Tal fué, en sus líneas generales, la intriga que Shakespeare empleó en la *Comedia de las equivocaciones;* pero, añadiéndole mucho, la mejoró. Cambió los nombres de los personajes, y trasladó la escena, de un puerto poco conocido a una ciudad famosa. Hizo que los hermanos mellizos tuvieran criados mellizos idénticos, multiplicando así la confusión por ocho, cuando menos. Hizo que el hermano extranjero se enamorara de la cuñada de su gemelo. Hizo la separación de los dos muchachos más real haciéndola más patética: el padre que ha perdido a sus hijos aparece en la primera escena bajo sentencia de muerte como extranjero enemigo, y sólo en la última escena, cuando encuentra a sus hijos y a su mujer, a quienes creía perdidos, se le levanta aquella sentencia.

Algunas de estas amplificaciones las inventó el propio Shakespeare. Otras las tomó de fuentes ajenas al teatro: el naufragio, seguramente, de la novela *Apolonio de Tiro.* Pero la enorme complicación, la creación de los sirvientes mellizos, la tomó de otra de las comedias de Plauto, el *Anfitrión.* Y una cuidadosa confrontación de la *Comedia de las equivocaciones* con las dos comedias de Plauto demuestra que Shakespeare no tomó simplemente esa idea del *Anfitrión* injertándola después tal cual en la otra comedia, sino que mezcló las dos comedias en fusión orgánica, creando así una comedia nueva y más rica.

El *Anfitrión* no se tradujo al inglés sino mucho tiempo después de la muerte de Shakespeare. La única traducción de los *Menecmos* se imprimió en 1595, algunos años después de la fecha que se suele asignar a la *Comedia de las equivocaciones.* La conclusión es virtualmente segura. Shakespeare leyó las comedias de Plauto en el original latino.[93] Las utilizó de la misma manera

[93] Mucho se ha discutido la cuestión de si Shakespeare se sirvió de una traducción de Plauto al escribir *The comedy of errors.* A mí me parece que se le ha concedido más importancia de la que merece, puesto que si Shakespeare pudo leer el *Anfitrión* en latín, pudo también, seguramente, leer los *Menecmos,* y nadie ha emprendido la tarea de probar que había a la mano una versión del *Anfitrión.* Sin embargo, he aquí algunos de los principales hechos:

a) The comedy of errors se escribió y representó entre 1589 y 1593, cuando Francia estaba en guerra contra Enrique IV ("making war against her heir":

como utilizó los argumentos que le dieron todas sus otras fuentes: las ideas de Plauto fueron la base de una acción complicada que Shakespeare convirtió en verdadera poesía cuando puso de su parte una caracterización profundamente humana y la magia de sus palabras inimitables. Todo esto hace que la *Comedia de las equivocaciones* sea más "teatro" que la mayor parte de las comedias de Plauto: es obra forjada con mayor cuidado, carac-

---

III, II, 127-128: el chiste no tendría sentido antes de agosto de 1589, y resultaría atrasado después de 1593).

b) La única traducción isabelina que se conoce de los *Menecmos* de Plauto fué la que publicó Thomas Creede en 1595, atribuída a "W. W.", que bien pudo haber sido William Warner. El editor dice en su prefacio que W. W. había traducido varias comedias de Plauto para algunos amigos que no entendían latín ("for the use and delight of his private friends, who in Plautus owne words are not able to understand them"), y que él, Creede, había logrado que W. W. le permitiera publicar ésta. De ser cierto lo que afirma el editor, la traducción había estado circulando en manuscrito. Si Shakespeare era uno de los amigos de W. W., pudo haberla visto. Pero parece más probable que (como se ha sugerido) el buen éxito de *The comedy of errors* fué lo que apresuró a W. W. a publicar su versión inédita.

c) Una comparación entre *The comedy of errors* y la traducción de W. W. pone de manifiesto notables discrepancias. Varios personajes y papeles dramáticos importantes son diferentes, y aunque es cierto que en situaciones parecidas se dicen cosas parecidas en una y otra comedia, los personajes de Shakespeare no hablan con las palabras mismas de W. W. (Véase la detallada comparación que ha hecho H. Isaac, "Shakespeares *Comedy of errors* und die *Menächmen* des Plautus", en el *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, vol. LXX, 1883, pp. 1-28.)

d) El día de año nuevo de 1577 los alumnos de la escuela de St. Paul de Londres (*the children of Powles*) representaron cierta comedia llamada *The historie of error* en Hampton Court. Estos muchachos eran buenos latinistas (como lo son todavía), y lo que representaron pudo haber sido una adaptación de los *Menecmos*, tal como *Ralph Roister Doister* fué una adaptación de temas entresacados del *Miles gloriosus*. Si esto fué así, Shakespeare pudo haber visto y utilizado esa comedia. Pero no sabemos qué cosa era, y tampoco sabemos si llegó a verla.

e) M. Labinski, *Shakespeares "Komödie der Irrungen"*, Breslau, 1934, propone la idea de que Shakespeare utilizó quizá una adaptación italiana de Plauto, dado que los nombres de Dromio, Adriana y Luciana y ciertos personajes, como el orfebre Angelo y el mercader Baltasar, son italianos del siglo XVI. Pero no se ha encontrado ninguna adaptación italiana que sea lo bastante parecida a la comedia de Shakespeare.

Al hecho de que Shakespeare leyó el *Anfitrión* en su lengua original habría que añadir el hecho de que también conoció una tercera comedia de Plauto, la *Mostellaria*. En *The taming of the shrew*, los nombres de los criados Tranio y Grumio están tomados de la *Mostellaria*, lo mismo que varios incidentes, y la caracterización de Tranio, a quien Shakespeare (como Plauto) hace guardián de su joven amo, pero un guardián que lo induce a la vida alegre (véase su discurso en I, I, 29 *ss.*)

terizada con mayor finura, más variada, menos chistosa pero más conmovedora y, a pesar de su sesgo picaresco, más noble por su tono moral.[94]

Sin embargo, las limitaciones de sus conocimientos clásicos se manifestaban claramente en su adaptación de Plauto. Son las limitaciones que ya hemos observado. Pero en un poeta de gran imaginación no alcanzan a ser defectos; son más bien ventajas. Debemos, no obstante, reconocer su existencia. Shakespeare sabía de latín lo suficiente para comprender la trama de las comedias al leerlas, pero no lo bastante para apreciar la lengua ni el arte dramático del poeta. Plauto es un escritor muy ingenioso, lleno de equívocos, hábiles juegos de palabras y cómica volubilidad. Quienes pueden leer flúidamente su lengua no pueden menos de sentirse contagiados por la alegre vivacidad de sus palabras. Shakespeare fué incapaz de imitar en la *Comedia de las equivocaciones* la destreza verbal de Plauto, aunque haya adoptado su trama y superado su caracterización. Pero no podemos sino

[94] Varios estudios acerca de la técnica de *The comedy of errors* han demostrado que, al adaptar los argumentos de los *Menecmos* y del *Anfitrión* de Plauto, lejos de sentirse Shakespeare con dificultades para entender el texto latino, alteró y transformó las cosas con esa libertad que sólo tienen los que son dueños y señores de su materia. Estos estudios subrayan, entre otros hechos, el de que Shakespeare purificó y ennobleció la comedia haciendo a la cortesana menos prominente, y a la amante esposa Adriana más real y más humana. Véase, en particular, el artículo de E. Gill, "A comparison of the characters in *The comedy of errors* with those in the *Menaecchmi*", en *Texas University Studies in English*, vol. V, 1925, pp. 79-95, el cuidadosísimo ensayo del mismo autor, "The plot-structure of *The comedy of errors* in relation to its sources", igualmente en *Texas University Studies in English*, vol. X, 1930, pp. 13-65, y M. Labinski, *Shakespeares "Komödie der Irrungen", op. cit.* Hay algunas sugestivas observaciones en V. G. Whitaker, "Shakespeare's use of his sources", en *Philological Quarterly*, vol. XX, 1941, sobre todo en las pp. 380 *ss.* En su estudio "Shakespeare's map for *The comedy of errors*", en el *Journal of English and Germanic Philology*, vol. XXXIX, 1940, pp. 93-97, G. B. Parks demuestra que, al querer encontrar Shakespeare otro lugar que no fuera el relativamente desconocido Epidamno (donde Plauto hace desarrollarse la acción de los *Menecmos*), echó una ojeada al índice del gran atlas de Ortelio de Amberes, y allí, al lado de *Epidamnus*, se encontró con *Ephesus*. Entonces trasladó la escena a Éfeso, ciudad que todo lector moderno conoce a causa del sensacional episodio que se relata en los Hechos de los Apóstoles, y reajustó muy inteligentemente el viaje de los principales personajes, adaptándolo al cambio. También menciona la ciudad de Epidauro, que aparece en el índice precisamente después de Epidamno: véase I, 1, 93. Sólo una reminiscencia verbal de las comedias de Plauto parece haberse señalado en *The comedy of errors*, reminiscencia pequeña por lo demás: *The comedy of errors*, III, 1, 80 = *Anfitrión*, 1048.

estarle agradecidos por ello. Un conocimiento más a fondo del estilo del otro comediógrafo bien podría haber retrasado, en Shakespeare, el desarrollo de su incomparable elocuencia. Si Shakespeare no hubiera escrito otra cosa después del *Rapto de Lucrecia* y de la *Comedia de las equivocaciones,* habría podido lamentar que su educación fuese tan pobre en comparación de la de Marlowe, la de Spenser, la de Milton. Pero, aun entonces, era un Ovidio reencarnado; y ahora se hacía un Plauto más lleno de fantasía. Estaba todavía desarrollándose y aprendiendo. Plauto le dió otra parte de su educación: la habilidad de urdir una larga intriga con coincidencias y complicaciones que, aunque creíbles, son siempre novedosas e inesperadas. Lo que Plauto pudo haberle dado de destreza verbal lo consiguió Shakespeare más tarde por sí solo; y al conseguir esta destreza hizo de su lengua una parte inconfundible de sus personajes, la voz misma de su propio pensamiento.

A otros autores los conoció sólo a grandes rasgos, o por citas que, aprendidas en la escuela, le venían después a la memoria, o por extractos publicados en las recopilaciones y florilegios que tan comunes fueron en el Renacimiento. Algunos de ellos le dieron un hermoso verso o una vigorosa descripción, pero ninguno influyó profundamente en su pensamiento. En una obra completísima, *El poco latín y menos griego de Shakespeare,* un erudito de nuestros días[95] ha analizado el sistema pedagógico que se seguía en Inglaterra durante la niñez de Shakespeare, deduciendo de ello, y de los ecos que hay aquí y allá en los dramas, cuáles fueron los libros que probablemente leyó en las aulas. En primer lugar, Shakespeare estudió la gramática latina más popular en la Inglaterra de entonces, escrita por los dos grandes educadores del Renacimiento inglés, John Colet y William Lily: varias veces la cita y la parodia.[96] Había en esa gramática, a guisa de ilustraciones, muchas citas de los autores clásicos. Aun cuando Shakespeare no haya leído las obras de estos autores, se acordó de los ejemplos de su gramática y los empleó tales como en ella se le ofrecían.[97] Esto explica ciertas

[95] T. W. Baldwin, *William Shakspere's small Latine and lesse Greeke, op. cit.*

[96] Cf. *The first part of Henry IV,* II, 1, 104; *Much ado about nothing,* IV, 1, 21-22, y especialmente *The merry wives of Windsor,* IV, 1.

[97] Por ejemplo, en Terencio *(Eunuco,* I, 1, 29), un criado dice a su amo que, puesto que está preso del amor, su único recurso es rescatarse a sí mismo al precio más bajo posible:

coincidencias de otro modo inexplicables: se deben a la memoria de Shakespeare para la buena poesía. Por ejemplo, uno de sus primeros textos latinos fué una colección de poemas bucólicos del humanista italiano Battista Spagnuoli, conocido como Baptista Mantuano. Holofernes, el maestro de *Trabajos de amor perdidos,* cita incluso un verso de esos poemas y alaba al poeta.[98] Así también, en *Hamlet,* Laertes pronuncia un hermoso epitafio sobre el cadáver de Ofelia:

> ¡Que descanse en la tierra;
> y de su hermosa carne inmaculada
> broten violetas![99]

Es imposible no llegar a la conclusión de que ésta es una reminiscencia de una frase de estructura, pensamiento y ritmo idénticos, que se encuentra en el satírico Persio:

> Y ahora, de esta tumba, de estas benditas cenizas,
> ¿no nacerán violetas?[100]

Sólo que es igualmente imposible pensar que Shakespeare haya

> *quid agas? nisi ut te redimas captum quam queas*
> *minumo.*

Colet y Lily abreviaron esto en un solo verso, sin duda para dar un ejemplo de la construcción *quam* con superlativo (= 'lo más... posible'); y en esa forma es como Tranio le cita a su amo la frase *(The taming of the shrew,* I, I, 166):

> *If love have touched you, nought remains but so:*
> *redime te captum, quam queas minimo.*

Y, aunque *Titus Andronicus* sea una prueba poco sólida de las prácticas de Shakespeare, hay en él una divertidísima ilustración de este método de citas. Se han enviado a los villanos ciertas armas que llevan esta inscripción (tomada de Horacio, *Odas,* I, XXII):

> *Integer vitae scelerisque purus*
> *non eget Mauri iaculis neque arcu.*

Cuando Demetrio lee esto en voz alta, Quirón observa *(Titus Andronicus,* IV, II, 20):

> *O! 'tis a verse in Horace; I know it well;*
> *I read it in the grammar long ago.*

[98] *Love's labour's lost,* IV, II, 96 *ss.*

[99] *Hamlet,* V, I, 260 *ss.*:

> *Lay her i' the earth,*
> *and from her fair and unpolluted flesh*
> *may violets spring!*

[100] Persio, I, 38-39:

> *Nunc non e tumulo fortunataque fauilla*
> *nascentur uiolae?*

llegado a leer a ese dificilísimo autor. Pero Baldwin ha observado que el pasaje de Persio está citado íntegramente en las notas explicativas de las elegías de Mantuano, donde Shakespeare sin duda lo leyó, para acordarse de él más tarde.[101]

Shakespeare leyó también la *Eneida* de Virgilio en la escuela, pero seguramente sólo los primeros libros, como todavía lo hacen los alumnos de los cursos elementales de latín. Las descripciones de la caída de Troya en el *Rapto de Lucrecia* y en *Hamlet*[102] se basan en parte en el relato que hace Eneas en el libro II de la *Eneida*, y en parte son exageraciones de los datos de Virgilio; y el verso con que Eneas empieza esa famosa historia:

> Me ordenas ¡oh reina! renovar un dolor indecible,

tiene un eco al comienzo de la *Comedia de las equivocaciones:*

> No es posible imponer labor más ardua
> que contar mis dolores indecibles.[103]

También conoció Shakespeare otro popular libro de texto, la *Guerra de las Galias* de César, o por lo menos la parte que trata de Britania (selección adecuada para los principiantes ingleses). En *La segunda parte de Enrique VI,* el anciano Lord Say, prisionero de Jack Cade y de su bárbara chusma de revolucionarios, lo cita para instarlos a que le perdonen la vida:

> César declara a Kent, en sus Historias,
> el lugar más civil de toda esta isla.[104]

[101] Baldwin, *William Shakspere's small Latine, op. cit.*, vol. I, p. 649.

[102] *The rape of Lucrece*, versos 1366 *ss.*, y *Hamlet*, II, II, 481 *ss.*

[103] *The comedy of errors*, I, I, 31-32:

> *A heavier task could not have been imposed*
> *than I to speak my griefs unspeakable.*

Cf. Virgilio, *Eneida*, II, 3:

> *Infandum, regina, iubes renouare dolorem.*

He aquí otras reminiscencias virgilianas:

The tempest, IV, I, 101-102 = Virgilio, *Eneida*, I, 46, mezclado con I, 405; la dirección escénica en *The tempest*, III, III, 53 = *Eneida*, III, 219 *ss.*: *claps his wings* es traducción del *magnis quatiunt clangoribus alas*, III, 226; las alas de azafrán de Iris en *The tempest*, IV, I, 78 = *Eneida*, IV, 700-702 (quizá a través de la versión de Thomas Phaer: véase Root, *Classical mythology in Shakespeare, op. cit.*, p. 77); el heraldo Mercurio en *Hamlet*, III, IV, 58 = *Eneida*, IV, 246-253 (cf. Root, *op. cit.*, p. 85); y un fino juego de palabras en *The second part of Henry VI*, II, I, 24 = *Eneida*, I, 11, donde *caelestibus* 'celestiales' se toma como si significara 'clericales'.

[104] *The second part of Henry VI*, IV, VII, 65-66:

De Tito Livio conocía Shakespeare por lo menos el libro primero, donde se encuentra la historia de Tarquino y Lucrecia.[105]

De otros autores clásicos sólo parece haber conocido algunos pasajes notables. Por ejemplo, cuando Bruto se ve perdido y comprende que el fin se acerca, profiere esta exclamación:

> ¡Aún eres potente, oh Julio César!
> Tu sombra errante vuelve nuestra espada
> en nuestro pecho mismo.[106]

Evidentemente es éste un eco de los versos iniciales del poema de Lucano sobre la guerra civil:

> un pueblo potente
> que contra sus entrañas vuelve la diestra gloriosa.[107]

Shakespeare, como todos los hombres del Renacimiento, saca informaciones científicas y de otras clases de la *Historia natural* de Plinio, pero sin nombrar al autor. Y cuando Polonio traba conversación con Hamlet y le pregunta qué está leyendo, la amarga respuesta:

> Calumnias, señor. Este bribón satírico dice aquí que los viejos tienen barba gris, que su cara está llena de arrugas, que sus ojos sueltan un ámbar espeso, una espesa goma de ciruelo, y que tienen una abundante falta de ingenio, lo mismo que corvas muy débiles,[108]

> *Kent, in the Commentaries Caesar writ,*
> *is termed the civil'st place of all this isle.*

Cf. César, *De bello Gallico*, V, XIV, 1: *Ex eis omnibus longe sunt humanissimi qui Cantium incolunt:* "Entre éstos [los britanos del Sur], los habitantes de Kent son, sin duda, los más civilizados."

[105] Véase E. I. Fripp, *Shakespeare, man and artist, op. cit.*, pp. 96 *ss.*

[106] *Julius Caesar*, V, III, 94 *ss.*:

> *O Julius Caesar, thou art mighty yet!*
> *Thy spirit walks abroad, and turns our swords*
> *in our own proper entrails.*

[107] Lucano, *Farsalia*, I, 2-3. La probabilidad de que Shakespeare recuerde aquí a Lucano se corrobora por la rareza de la frase "turns our swords *in* our own proper entrails", que parece una traducción defectuosa del latín:

> *populumque potentem*
> in *sua uictrici conuersum uiscera dextra.*

[108] *Hamlet*, II, II, 200 *ss.*:

Slanders, sir: for the satirical rogue says here that old men have grey beards, that their faces are wrinkled, their eyes purging thick amber and plum-tree gum, and that they have a plentiful lack of wit, together with most weak hams.

apunta al único bribón satírico que conocemos: el romano Juvenal, en cuya *Sátira X* hay una terrible descripción de la fealdad y flaqueza de la ancianidad.[109] Someras como son estas reminiscencias y otras análogas, muestran la afición de Shakespeare a los clásicos, su sensible oído, su memoria retentiva y la magia transformadora de su elocuencia. Otros, como Ben Jonson, tachonan sus páginas de comillas y hablan, por decir así, en cursiva. Cuando los personajes de Shakespeare dicen algo, sólo los pedantes citan: los demás hablan de la abundancia de su corazón, y de la abundancia del corazón de su creador.

Shakespeare fué un inglés del Renacimiento. Fué ésta una época maravillosa, casi tan maravillosa como esas grandes eras del mundo que son las de Grecia y Roma, que volvieron a vivir en ella. Uno de los acontecimientos vitales que dieron entonces vigor a la inteligencia de los hombres y profundidad a su espíritu fué el renacimiento de la cultura clásica. No fué el único de tales acontecimientos. Hubo revoluciones, exploraciones y descubrimientos en muchas otras regiones alejadas de él, aunque no totalmente ajenas. Pero sí fué uno de los más importantes, pues fué una revolución de la inteligencia. Como todos los hombres sensibles y educados, Shakespeare experimentó en sí mismo este estímulo. Fué ésa una de sus grandes experiencias espirituales. Inglaterra, es cierto, fué más importante para él; y lo mismo hay que decir de la vida social de la Europa contemporánea, con sus sutilezas, sus humores y sus villanías; y lo más importante de todo fué la humanidad. Pero Shakespeare no fué

[109] No obstante, el conocimiento que tiene Shakespeare de esta sátira de Juvenal es, por supuesto, muy vago: si la hubiera leído, la habría recordado ciertamente con mayor nitidez. El brillante detalle "thick amber and plum-tree gum" no se encuentra en Juvenal (que lo habría admirado), y el resto del discurso de Hamlet no es más que un desvanecido reflejo del poema. Esta sátira se suele llamar *La vanidad de los deseos humanos*, y fué adaptada en inglés por Samuel Johnson con ese título. Varios críticos han descubierto una reminiscencia de sus vigorosos versos iniciales en la advertencia de Menécrates al ambicioso Pompeyo (*Antony and Cleopatra*, II, 1, 5-8):

We, ignorant of ourselves,
beg often our own harms, which the wise powers
deny us for our good; so find we profit
by losing of our prayers.

Véase un estudio más detenido de los propósitos y métodos satíricos de Shakespeare en O. J. Campbell, *Comicall satyre and Shakespeare's "Troilus and Cressida"*, San Marino, Cal., 1938, y su *Shakespeare's satire*, Nueva York y Londres, 1943.

el poeta indocto y rudo de la naturaleza. Para él, los grandes libros eran una parte esencial de la vida.

Tuvo una buena introducción a la lengua latina, no suficiente para hacer de él un erudito, no suficiente para permitirle leer textos latinos de corrido, pero sí bastante para darle (como a Chaucer y a Keats) el amor por la mitología, la poesía y la historia de Grecia y Roma. Vivió entre hombres que conocían y amaban la literatura clásica, y aprendió cosas de ellos. Sus primeros libros fueron adaptaciones de originales grecorromanos, cariñosamente elaborados y suntuosamente adornados por su soberbia imaginación. Hasta los últimos años de su vida siguió leyendo y utilizando traducciones de libros griegos y latinos; doce de sus cuarenta obras (y doce de las más grandes) tratan de asuntos tomados de la Antigüedad clásica; y el tesoro de las imágenes clásicas fué una parte orgánica de su poesía desde el principio hasta el fin. La literatura griega y romana suministró no sólo los moldes retóricos y dramáticos que emplearon él y los demás poetas del Renacimiento, no sólo un rico material con que dar pasto a su imaginación, sino también un reto de noble humanidad y de arte consumado. A ese reto respondieron muchos grandes espíritus del Renacimiento, pero ninguno con mayor grandeza que el hombre que sabía poco latín y menos griego.

XII

DEL RENACIMIENTO EN ADELANTE

LA POESÍA LÍRICA

Las canciones son el género más sencillo, más común y más natural de poesía. Los hombres de cada nación, de cada región o municipio elaboran sus propios cantares y los cantan con sus propias melodías, y a menudo los bailan. Pero no todas las canciones son forzosamente alegres. Su letra y su música pueden ser tristes, o solemnes y severas. Tampoco es forzoso que hagan siempre bailar a sus oyentes. Pero sí deben estar destinadas a la música; y dentro de la música tiene que sentirse el ritmo de la danza, sea que dance el cuerpo, como danzaba el Rey Salmista,[1] o bien que sólo dance el corazón.

Los poemas líricos son canciones. Su origen primero está en los ritmos de danza, en las melodías populares y en los esquemas verbales de canción que cada pueblo ha elaborado para sí mismo. En los nombres de casi todas las especies de lírica podemos percibir el canto o la danza. *Balada* (como baile, como *ballet*) viene de *ballare*, 'bailar'. Un *sonetto* es un 'sonecito', un cantarcillo. *Oda* e *himno* son simples palabras griegas que quieren decir 'canción'. *Coro* significa 'danza de ronda'. *Salmo* y *lírica* equivalen a 'música de harpa'.[2]

La poesía lírica se hace más intensa y compleja cuando se desprende de la música y de la danza. Si una canción no se destina al baile y sin embargo conserva un ritmo vigoroso, casi siempre se enaltece su emoción. Todos sentimos esto con las baladas, con los romances y villancicos. Cuando un esquema determinado de canción se populariza y se va perfeccionando poco a poco en sus palabras, dejando en segundo plano la música, o abandonándola del todo, suele compensar esa pérdida revistiéndose de una rica melodía verbal, adornándose con esquemas sonoros (consonancia o asonancia) que se mezclan y se entrecruzan, produciendo una fascinadora música de vocales y consonantes, y expresándose en frases hermosas que cantan por sí solas.

Todo país puede crear sus propios cantares, y algunas na-

[1] II Samuel, VI, 14 *ss.*

[2] "Lírica" significa 'música para la lira'. Los griegos solían hablar de música "mélica" (de *melos* 'canto', palabra que dió origen a la voz *melodía*).

ciones pueden llegar a darles los quilates de la verdadera poesía. (Por ejemplo, las baladas, en sus distintas formas, se componían en toda la Europa occidental a fines de la Edad Media, desde España hasta Escocia, desde Alemania hasta Islandia; pero no todas, sólo algunas, llegaron a transformarse en grandes poemas.) Ciertas naciones, mejor dotadas que otras de la facultad de expresarse, crearon mayor número de esquemas líricos, les dieron más hermosura, y de ellas los adoptaron y copiaron las naciones vecinas. Los trovadores provenzales enseñaron sus cantares no sólo a Francia, sino también a Italia, y después a los demás países occidentales. Más que ninguna otra región, fué el Sur de Francia quien nos dió la rima. Aunque en el latín eclesiástico hay poemas rimados (de los cuales pudieron haber procedido los primeros versos rimados de las lenguas vulgares), no hay rima regular en la poesía clásica griega y latina, como no la hay en el antiguo inglés. No es siquiera elemento esencial en la poesía inglesa, y vemos que los más grandes escritores rara vez la emplean. Pero dió una belleza absolutamente nueva a la mayor parte de la mejor poesía europea, desde Dante hasta nuestros días casi. La rima, con muchos de los esquemas poéticos basados en ella (el pareado, la balada, la estrofa de rimas múltiples, el soneto), se desarrolló en los últimos tiempos de la Edad Media, difundiéndose de país a país con exuberancia primaveral, canción por canción.

El canto y la danza son cosas tan instintivas, que no deberíamos esperar que la poesía lírica moderna, originada en ellas, esté profundamente influída por los poemas líricos de Grecia y Roma. Después de todo, la música griega y romana ha desaparecido; no podemos ver aquellas graciosas danzas; es difícil incluso percibir los ritmos que laten en esos poemas líricos, e imposible sentir en ellos esa naturalidad que sentimos en canciones de danza más cercanas a nosotros, como en ésta:

> A la dina dana, a la dana dina,
> canten y bailen las gitanillas,

o en esta otra:

> Pisaré yo el polvico
>   menudico;
> pisaré yo el polvó
>   y el prado no.[3]

[3] [Los ejemplos originales son éstos:

> *I was a lover and his lass,*
> *with a hey, and a ho, and a hey nonino.*

Lo único que ahora nos queda de la poesía lírica griega y romana son las palabras: y aun así poco ha llegado hasta nuestros días. Casi toda fué destruída o desapareció por descuido durante la Edad Oscura. Los poemas de Safo están perdidos, excepto unas pocas perlas sueltas. Casi todos los de Alceo desaparecieron, como la mayor parte de los de Píndaro, como los de muchos otros poetas griegos cuyos nombres conocemos por alguna enciclopedia y alguna cita, y de los cuales no se conserva nada, fuera de algunas palabras. En latín tenemos los cuatro inapreciables libros de Horacio, algunos poemas líricos de Catulo, la obra de uno que otro poeta de tercera categoría, como Sidonio Apolinar, y alguna joya anónima, como la *Vigilia de Venus*. Estos poemas son pocos en total, y casi todos son difíciles de entender. Durante la Edad Media, la poesía lírica griega fué desconocida para el Occidente. Las odas de Horacio eran leídas por los letrados, muy rara vez por los poetas y nunca por el gran público. Con el transcurso del tiempo se llegó a leer con mayor atención a los poetas líricos latinos cuya obra subsistía, y comenzaron a publicarse las reliquias de la poesía lírica griega. Cada país occidental moderno tenía su lírica ya muy avanzada, aunque todavía en estado de progreso, de modo que la influencia grecorromana en este campo fué tardía, y su eficacia fué sólo parcial.

Los poemas líricos sencillos, íntimos, en que se expresa una emoción, sea el dolor de la ausencia o la alegría de la posesión, el júbilo de la primavera o la violencia del odio, tienen que ser forzosamente canciones puras. Muy poco es lo que pueden adoptar de los clásicos. Pero cuando la poesía lírica se hace menos íntima y más reflexiva, entonces puede enriquecerse (y a menudo se enriquece) acudiendo a la lírica griega y romana: de ella aprende una mayor sutileza de pensamiento y una mayor perfección de esquemas métricos; de ella toma nuevos recursos estilísticos y nuevas imágenes, y funde todo eso en un crisol para forjar algo hermoso y distinto. Gracias a la influencia latina, y sobre todo a la griega, pudieron los países europeos modernos elaborar su poesía lírica de tono artístico; y al género más ilustre de esta poesía le dieron un nombre griego, el de *oda*.

Los principales modelos clásicos para la lírica artística de las literaturas modernas fueron Píndaro y Horacio; y después, muy

O, my luve's like a red, red rose,
that's newly sprung in June.]

en segundo término, Anacreonte (con sus imitadores), los poetas de la *Antología griega* y Catulo.

Píndaro nació hacia 522 antes de nuestra era, aprendió en Atenas a componer música y poesía, y escribió durante toda su vida himnos, cantos triunfales y poemas líricos destinados a las fiestas; fué siempre muy aplaudido, y murió hacia 442.[4] Originario de la región de Tebas, que queda un poco apartada de la corriente principal de vida y pensamiento griegos, parece pertenecer a una época más temprana que el siglo v, tan lleno de afanes, tan revolucionario y tan penetrado de inquietudes intelectuales. Píndaro es más intenso que su siglo. Pero su intensidad es emocional y estética; en sus poemas vemos poco de las luchas y triunfos de la inteligencia. Sin embargo, su energía espiritual es avasalladoramente fuerte, y la facultad que tiene para ver escenas grandiosas y para plasmarlas con vida intensa y perdurable en unas pocas palabras que corren veloces no ha sido superada por ninguna otra poesía; la riqueza inagotable de su vocabulario y las múltiples estructuras de sus oraciones dejan tan honda huella en los lectores (a no ser que prefieran la prosa a la poesía), que parece como si sus asuntos igualaran en grandeza a su elocuencia.

Los poemas que de él nos han llegado (prescindiendo de algunos pocos fragmentos descubiertos en época muy reciente) son cuatro libros de cantos corales, escritos para celebrar las victorias de los atletas en los festivales deportivos nacionales que se celebraban cada año en los grandes santuarios de Grecia. Conceden poca o ninguna atención al certamen en sí mismo, y tampoco se ocupan mucho de la personalidad del vencedor, a no ser que se trate de un gran gobernante; pero glorifican a su familia, tanto por sus hazañas pasadas (a las cuales viene a sumarse esta nueva victoria) como por las grandiosas leyendas con que el poeta la vincula. Por encima de todo exaltan la *nobleza* de todo género, social, física, estética, espiritual. Estos poemas no se recitaban, sino que los cantaba un gran coro, con la música compuesta por el propio Píndaro y una hermosa e intrincada danza que intensificaba el efecto producido por las soberbias palabras.

Las dos principales dificultades con que chocamos para en-

[4] Véase el *Pindaros* de Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff, Berlín, 1922, que es un estudio cronológico de su larga y magnífica vida, perseguida a través de los poemas escritos en sus varias etapas. Véase también el *Pindar* de Gilbert Norwood, Berkeley, Cal., 1946 (*Sather Classical Lectures,* 1945), libro hermosamente escrito.

tender a Píndaro no se deben a nuestra ignorancia ni a la distancia a que estamos de él. Son dificultades que siempre han existido. Turbaban a sus lectores ya en los tiempos clásicos. Horacio, poeta hábil y sensible a su vez, las sintió de la misma manera que todos.

La primera dificultad es la estructura de sus poemas: su metro y su esquema. Su tamaño varía muchísimo: lo mismo escribe Píndaro una nadería de veinticuatro versos que un coloso de trescientos. Puesto que eran cantos hechos para la danza, deben estar construídos a base de unidades rítmicas que se repiten y se varían. Pero ¿cuáles son esas unidades? ¿Cómo se hacen las repeticiones y variaciones?

Todas las odas se dividen en secciones, grupos de versos que podemos llamar coplas.

En algunos poemas las coplas son exactamente iguales. Evidentemente la danza consistía aquí en una sola evolución compleja, repetida una y otra vez.

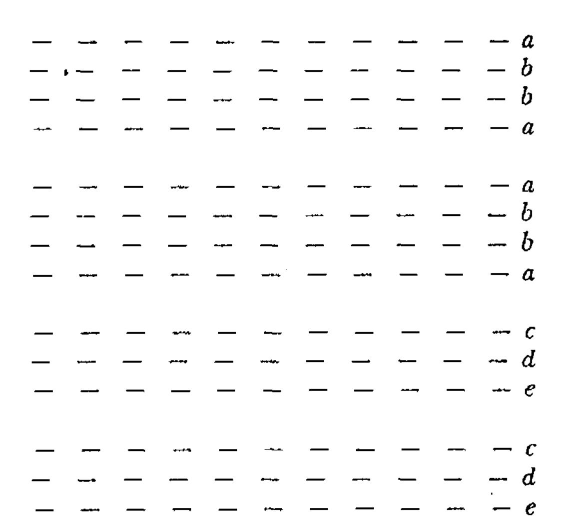
La mayor parte de las odas están escritas en una forma que podemos designar como *A-Z-P,* donde *A* y *Z* son dos coplas casi exactamente iguales, y *P* una copla más breve, más reposada, dispuesta de manera distinta pero sobre base rítmica semejante. El mismo esquema *A-Z-P* se sigue repitiendo después a lo largo del poema. En estos casos, los danzantes ejecutaban evidentemente una figura *(A),* después la volvían a trazar *(Z),* y en seguida ejecutaban un movimiento final *(P),* completando así esa sección del poema. O, si no, después de danzar *A* y *Z,* suspendían quizá el baile, cantando sin embargo el grupo final de versos *(P).* Estas unidades se llaman, en griego, estrofa *(A),* antistrofa *(Z)* y épodo *(P).* Los poemas construídos sobre un solo esquema estrófico se llaman monostróficos; los que siguen el esquema *A-Z-P* se llaman triádicos.

Hasta allí todo va muy bien. Pero ¿no podrán acaso subdividirse todavía más estas coplas, verso a verso, tal como un *ballet* puede analizarse no sólo en movimientos, sino en pasos, en elementos sueltos y figuras secundarias? En este punto se detenían casi siempre los eruditos, hasta el siglo XIX. Veían la división estrófica única o triple que conocían además por la tragedia griega, en la cual los coros cantaban y danzaban conforme a esquemas semejantes), pero no podían distinguir con certeza las unidades componentes de cada copla. En las primeras ediciones de Píndaro, las coplas estaban divididas en series de versos cortos, más o menos al tanteo, y sus lectores daban por supuesto que el poeta escribía "irregularmente", variando la longitud y

el esquema de sus versos a su antojo, y equilibrando sólo copla contra copla.

Pero ahora los eruditos saben que Píndaro dividió a intervalos sus coplas en versos, unidades rítmicas de longitud y esquema variables, parecidas, no a los versos regulares de un poema moderno, sino más bien a las frases musicales variables que constituyen un poema sinfónico "romántico". Los versos de cada copla se correspondían uno a otro casi exactamente. En el esquema *A-Z-P*, las unidades que componen las coplas *A* y *Z* se corresponden a lo largo de todo el poema; y las unidades de las coplas *P* se corresponden asimismo a lo largo del poema.[5]

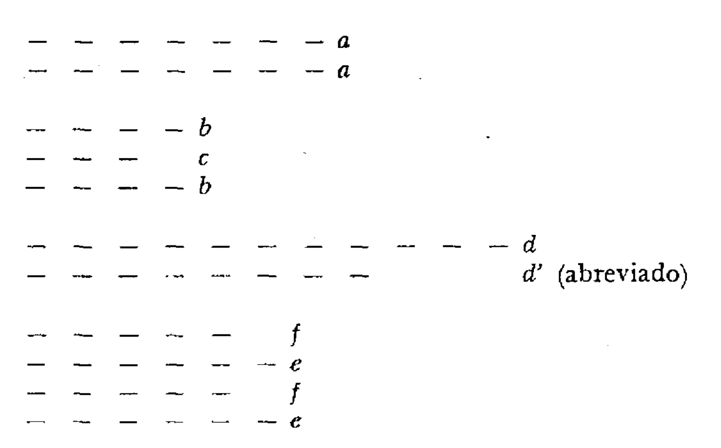
Todo esto da un resultado más complejo que la mayor parte de nuestros modernos poemas líricos, algo que más bien se parece a nuestra música. Por ejemplo, un soneto español se compone de catorce versos de idéntica longitud (con una sílaba más en los versos terminados en esdrújula, y una menos en los terminados en aguda). La variedad se produce por la disposición de las rimas, que hace que los versos se entretejan según un esquema como éste:



Las coplas de las odas de Píndaro, en cambio, carecen de rimas, y casi no tienen siquiera dos versos configurados de la misma

[5] Cuando los versos son demasiado largos para poder cantarse o danzarse en una sola vuelta, son divisibles de nuevo en frases *(kola)* que se corresponden a su vez de copla a copla.

manera; una copla pindárica puede ofrecer más o menos este aspecto:



Y después prosigue el mismo esquema en la copla siguiente; hay además cierta afinidad rítmica que corre a través de *a, b, c, d, e* y *f*, de manera que se siente batir cierto número de movimientos básicos de danza a través de todos los versos, pese a sus diferencias. Si leemos en voz alta una de las odas de Píndaro con un acento rítmico vigoroso pero flúido, alcanzaremos a percibir tras ella, enredados y entretejidos, el ritmo y la música del coro y del *ballet*. Las odas podrían incluso ponerse en música y cantarse y bailarse, ahora que estos esquemas están ya explicados gracias a los afanes de los especialistas; pero hasta el siglo XIX nada de esto se conocía, excepto el agrupamiento estrófico más general, el esquema *A-Z-P* (con algún ocasional *A-A-A-A*), construído de unidades métricas irregulares y aparentemente dejadas al acaso en cuanto a longitud y ritmo.

La segunda dificultad que ofrecen los poemas de Píndaro no se ha resuelto todavía. Consiste en que nadie puede seguir el hilo de su pensamiento. Horacio, el epicúreo tranquilo, dueño de sí mismo, elegante, ilustrado, decía que la poesía de Píndaro era como un torrente que, henchido por las lluvias, se precipita hacia abajo desde las montañas, desbordando su cauce, hirviendo y rugiendo.[6] Percibimos su fuerza tremenda;[7] nos incita, nos

[6] Horacio, *Odas*, IV, II, 5-8. Es un error, sin embargo, decir que Horacio creía que las odas de Píndaro estaban escritas en "verso libre". Los ritmos no sujetos a ley alguna se limitan estrictamente, según la división lógica de

exalta, nos abruma con su rapidez y energía, pero es inútil argüir o analizar: nos sentimos barridos tan pronto como comenzamos a leer. Cierto. Pero ¿tiene sentido todo esto? [7]

En épocas en que la razón era más fuerte que la emoción o la imaginación, se solía ver en Píndaro un lunático inspirado que había escrito versos, un loco como William Blake, que contempló hermosas visiones y fabricó con ellas sus poemas, sin ninguna ilación lógica, sin coherencia siquiera, rellenando los intervalos con declamaciones sin sentido. Malherbe llamó a sus poemas un galimatías.[8] Boileau los calificó de "hermoso desorden".[9] Horacio vió en ellos una energía imaginativa desbocada, y él había leído más cosas de Píndaro que ningún hombre moderno. Los eruditos contemporáneos han elaborado diversas explicaciones para hacer que el pensamiento de Píndaro parezca continuo. Un admirable y reciente libro del doctor Gilbert Norwood, de Toronto, propone la idea de que cada poema está dominado por una sola imagen visual —una harpa, una rueda, un barco en el mar—, y que esta imagen es símbolo del vencedor, de su familia y de sus peculiaridades.[10] Otros han tratado de vincular unas estrofas con otras, encontrando repeticiones de palabras-clave y frases-clave en lugares-clave. Por mi parte, creo que no nos es posible encontrar ni un hilo continuado de pensamiento ni un símbolo imaginativo central o una serie de vínculos alusivos en cada una de las odas de Píndaro. Lo que creaba la unidad de cada poema era el solo y único momento del festival para el cual se componía. El certamen en que concurría la nación entera, la larga preparación de los atletas, su aspiración al premio, el mito —de una ciudad o de una familia— evocado por

Horacio, a los ditirambos: véanse los versos 10-24. E. Fraenkel, "Das Pindargedicht des Horaz", en *Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften,* 1932-1933, hace un valioso análisis de este poema de Horacio.

[7] Véase *infra,* pp. 425-426, el cuento de la dama francesa que se negó a dar crédito a la traducción literal que de la primera oda olímpica de Píndaro había hecho su marido.

[8] A. Croiset, *La poésie de Pindare et les lois du lyrisme grec,* 3ª ed., París, 1895, p. 449 (citando la *Vie de Malherbe* por Honorat de Bueil, marqués de Racan).

[9] Boileau, *Art poétique,* II, 72.

[10] G. Norwood, *Pindar, op. cit.,* pp. 98 *ss.* En las pp. 51 *ss.* de su libro *Pindar, a poet of eternal ideas* (Baltimore, 1936), el profesor D. M. Robinson sugiere que Píndaro fué el primer poeta que expresó una de las imágenes más célebres del mundo, la de la Rueda de la Fortuna (*Olímpica II,* 35 *ss.).* El profesor Norwood se hace eco de esta idea en las pp. 253 *ss.* de su estudio.

la victoria, las glorias de los vencedores que salieron en otros tiempos de la misma ciudad o familia, las crisis de la historia griega coetánea, el santuario mismo y su dios, todos estos estímulos se fundían en un solo ardiente resplandor que arrojaba una lluvia de brillantes imágenes, saltaba en chispas candentes a través de abismos insalvables para el pensamiento, pasaba por un lugar común revistiéndolo de luz y transparencia, derretía un grupo de ideas heterogéneas en una sola unidad de vida fugaz, y luego moría, tan repentinamente como muere una llama. Es difícil comprender, después de tantos siglos, aun el pleno significado de la tragedia y de la primitiva comedia de Grecia, sin ver la actuación de los personajes, los efectos escénicos, los coros, las danzas, el vasto teatro y la intensa concentración del público ateniense. Lo mismo hay que decir de Píndaro. Al leer sus odas triunfales es casi imposible entenderlas si al mismo tiempo no hacemos revivir en nuestro interior la emoción tensa y palpitante, unificadora de todos los espíritus, creada por la poesía y la música, por la danza, por el regocijo de la ciudad, la gloria del vencedor, el orgullo de su familia y el recuerdo ennoblecedor de la leyenda. No nos han quedado más que las palabras y un fantasma de la danza. Los pensamientos e imágenes de los poemas de Píndaro no se suceden siempre uno a otro según las leyes de la lógica. El poeta los elige por su belleza, su intensidad, su audacia, y los agrupa casi siempre en sus versos mediante un proceso semejante a la asociación libre, ligándolos simplemente por contraste, por el deseo, *no* de ser lógico, sino de ser noblemente inconsecuente, divinamente pasmoso, tan único como el momento triunfal.

El más grande de los líricos romanos, Horacio (65-8 antes de nuestra era), dice en uno de sus poemas que es demasiado peligroso tratar de rivalizar con Píndaro.[11] Escribió en una época en que el mundo grecorromano, tembloroso todavía por la furia y el agotamiento de generaciones de guerras de conquista y de guerras civiles, necesitaba, no excitación, no más audacia ni exceso, sino calma, moderación, pensamiento, descanso. No com-

[11] Horacio, *Odas* IV, II. Nunca trató de copiar los asombrosos metros de Píndaro ni su suntuoso vocabulario; pero sí adaptó varios de los temas pindáricos: por ejemplo en *Odas,* I, XII (al comienzo), en III, IV, y en la grandiosa oda de victoria (IV, IV). Sobre este particular véase E. Fraenkel, "Das Pindargedicht des Horaz", art. cit., P. Rummel, *Horatius quid de Pindaro iudicauerit,* Rawitsch, 1892, y E. Harms, *Horaz in seinen Beziehungen zu Pindar,* Marburgo, 1936.

puso sus odas para un solo y único momento, sino para Roma y para su largo futuro. Están escritas casi todas en coplas de cuatro versos dispuestos con absoluta precisión, pero algunas están compuestas en dísticos. A diferencia de los poemas líricos de Píndaro, se mueven dentro de un ámbito relativamente pequeño de variaciones sobre formas tradicionales de verso y de estrofa. Los esquemas que prefiere Horacio provienen fundamentalmente de los modelos creados por los poetas líricos griegos Alceo y Safo, que florecieron en los siglos VII y VI, varias generaciones antes de Píndaro. De ellos adoptó también cierto número de temas, aunque no podemos decir con seguridad cuáles ni cuántos, ya que casi todo lo que escribieron estos poetas griegos se ha perdido. No pudo copiar Horacio la profunda intensidad de emoción de Safo, ni los cantos de odio feroz y tumultuosa rebeldía que a veces cantó Alceo; pero reprodujo y ahondó la sensibilidad política de Alceo, el penetrante amor a la naturaleza que late en Safo y en Alceo, algo de su audaz e independiente individualismo, y mucho de su delicada gracia, que produce efectos tan sorprendentes en su sutileza como los de Píndaro en su fuerza.

Después de describir los peligros que corre quien se atreve a emular la pasmosa energía de Píndaro, Horacio compara a Píndaro con un cisne. Para los italianos de entonces, esto no quería decir ese hermoso ser, plácido y mudo, que flota soñoliento en el lago, sino el ave de poderosas alas y potente canto que se remonta en su vuelo por encima de todas las demás, excepto el águila.[12] ¿Por qué no el águila misma, el ave de Júpiter? Seguramente porque el águila, aunque reina de los aires, no es ave canora: simboliza la fuerza que hay que temer, no la belleza que hay que admirar. Sin embargo, uno de los seguidores de Píndaro prefería para él el epíteto de "águila tebana".[13] Águila o cisne, Píndaro vuela demasiado alto (dice Horacio) para que nos atrevamos a seguirlo con alas forjadas por mano humana, sin caer, como Ícaro, en el mar.

Yo, prosigue Horacio, soy como una abeja que trabaja afanosamente, que vuela a ras de tierra en cortos vuelos, reuniendo la dulzura de miríadas de flores diferentes. Ciertamente el cisne

[12] Según la *Encyclopaedia Britannica*, ed. de 1946, artículo "Swan", nuestro cisne es el *Cygnus olor*, que sólo puede silbar, y la leyenda de que el cisne canta proviene de la voz del cisne vocinglero *(Cygnus musicus)*, ave emigrante que tiene un primo en los Estados Unidos, el "cisne trompetero" *(trumpeter swan)*.

[13] Thomas Gray, *The progress of Poesy;* y no es él el único.

es más poderoso, más elegante, más hermoso; pero la abeja fabrica miel, sustancia única en el mundo, en la cual se congregan los perfumes de innumerables flores, y que no es sólo un alimento, sino un símbolo de inmortalidad. Pocas veces ha contrastado un poeta su obra y su carácter con tanto énfasis con los de un gran predecesor.[14] El contraste es importante, porque compendia la división que existe entre los dos ideales más activos de poesía lírica artística en la literatura moderna. Entre los poetas líricos que siguen la inspiración clásica, consciente o inconscientemente, algunos son descendientes de Píndaro, otros de Horacio. Los pindáricos admiran la pasión, la intrepidez, la extravagancia. Los horacianos prefieren la reflexión, la moderación, la economía. Las odas pindáricas no siguen ninguna rutina preestablecida, sino que se remontan y se hunden y cambian de rumbo según el viento que sople en sus alas. Los poetas horacianos trabajan sobre sistemas pausados, breves, bien balanceados. Píndaro representa los ideales de la aristocracia, el arrojo despreocupado, el pecho generoso. Horacio es un "burgués", amante de la frugalidad, del cuidado, de la precaución, de la virtud de gobernarse a sí mismo. La música misma que podemos oír a través de las odas de los dos poetas y de sus sucesores es diferente. Píndaro gusta del coro, del festival, de la danza en que se agitan muchos pies. Horacio es un cantor solista, sentado en un agradable aposento o en un tranquilo huertecillo con su lira.

Cosa característica, Horacio subestima a menudo sus poemas. Breves, ordenados, tranquilos, pensativos, son menos intensos y rapsódicos, pero más profundos y lapidarios que los de Píndaro. Fríos pero penetrantes, llenos de sensibilidad, pero de sensibilidad refrenada, elusivos pero profundos, hay en ellos

[14] Sin embargo, si Horacio dijo ser una abeja en contraste con el cisne Píndaro, también se llamó a sí mismo un cisne en comparación con los hombres ordinarios (*Odas*, II, xx, y IV, III, 19 *ss.*). No puedo aceptar lo que dice L. P. Wilkinson (*Horace and his lyric poetry*, Cambridge, 1945, p. 62), que cree que Horacio soltó la risa a mitad de la oda xx del libro II, y que después se puso serio de nuevo para terminar el poema. Un poeta como Horacio no pierde los estribos a mitad de un poema lírico, ni publica una composición semicómica en un lugar tan importante como es el final de todo un libro. Si esta oda fracasa, no es porque Horacio no haya podido contener una ocurrencia humorística, sino porque seis apretadas estrofas alcaicas no le daban espacio suficiente para hacer su metamorfosis convincente para la imaginación. En un poema corto puede uno decir que ha levantado un monumento, pero es dificilísimo decir que se está convirtiendo uno en cisne.

más frases de elocuencia y sabiduría inolvidables que en ningún otro grupo de poemas líricos de la literatura europea.

Inspiración y reflexión; pasión y planificación; arrebato y tranquilidad; vuelo que aspira al cielo y quieto bogar junto al suelo. No son sólo diferencias entre dos individuos o entre dos escuelas de poesía lírica. Son las señales distintivas de dos actitudes estéticas que han caracterizado (y algunas veces diferenciado hasta el exceso) dos modos diversos de hacer poesía, música, pintura, oratoria, relato novelesco, escultura y arquitectura. Desprendamos a Píndaro y a Horacio de su ambiente, y leámoslos simplemente en cuanto poetas. Píndaro, el audaz vencedor que cantó con la misma conquistadora energía que late en sus héroes; que creó sus propios medios de expresión; que dominó el pasado y el porvenir con la intensidad de su momento, veloz y brillante como un meteoro, ¿no es un "romántico"? Y Horacio, el hombre que desertó en la guerra civil; el hijo de un esclavo liberto, que se abrió paso en la vida hasta hacerse amigo del emperador; el poeta que construyó su monumento sílaba por sílaba con el mismo cuidado con que las abejas construyen su panal; el apóstol del pensamiento, del empeño, del dominio de sí mismo, ¿no es un "clásico"?

Se suele aplicar mal esta distinción. Toda la literatura grecorromana y todas sus imitaciones y adaptaciones en las lenguas modernas se han llamado "clásicas". La literatura moderna que evita las formas regulares, que se concibe como rebelión contra lo tradicional, que da plena y libre expresión a la personalidad del escritor, que estima en más la imaginación que la razón y la emoción apasionada en más que el mesurado gobierno de sí mismo, se ha llamado "romántica" y muy a menudo "anticlásica". La distinción entre estas dos actitudes hacia el arte es bastante útil, aunque tiende a hacernos olvidar que hay muchas otras. Pero es un peligroso error llamar "clásica" a la una y "anticlásica" a la otra, y dar por sentado que *toda* la literatura grecorromana (con sus descendientes modernos) es "clásica" en este sentido. Es molesto oír que a poetas como Shelley se les califique de "románticos", tomando la palabra "romántico" para denotar 'que se aleja de la tradición literaria griega y latina': en efecto, pocos de los grandes poetas ingleses han amado la literatura grecorromana más hondamente y la han entendido mejor que Shelley.[15] Este malentendido perjudica nuestra apreciación de la literatura grecorromana, en la cual hay todo un

[15] Véase *infra*, vol. II, pp. 191-199.

sector, grande e importante, que es tensamente apasionado y audazmente imaginativo. La palabra *clásico* significa simplemente 'de primera clase', 'lo bastante bueno para servir de norma'; y por extensión vino a ser, en el Renacimiento, una calificación general de toda la literatura griega y latina. Se sigue empleando en ese sentido en las universidades que tienen una Chair of Classics, una sección de Literaturas Clásicas o de Études Classiques; y en el presente libro se ha empleado para denotar eso, y nada más que eso.[16]

Píndaro y Horacio son, pues, poetas clásicos, en el sentido de que pertenecen a la misma tradición literaria, la tradición que brotó de Grecia y siguió desarrollándose en Roma. Pero en muchos de sus fines y de sus métodos son absolutamente distintos; y gran parte de la más elevada poesía lírica moderna se puede comprender mejor cuando se sabe si sigue la práctica del uno o la del otro. Hay odas audaces, exuberantes, de moldes libres, que están inspiradas en Píndaro. Hay poemas líricos breves, delicadamente cincelados, llenos de seria meditación o de irónica alegría, que están inspirados en Horacio. Y en la obra de algunos poetas encontramos los dos estilos. Milton escribió no sólo odas pindáricas, sino también sonetos horacianos. Ronsard comenzó por remontarse con Píndaro, y después, con Horacio, abajó su vuelo. Esto es posible porque las dos actitudes no son antítesis polares. En resumidas cuentas, tanto Píndaro como Horacio eran poetas líricos; Píndaro, con todo su hirviente entusiasmo, guarda siempre un firme dominio de su lengua y de su pensamiento; Horacio, aunque dueño de sí casi siempre, estalla a veces en gritos de dolor, o en pasmosas imágenes. Así,

[16] Un largo libro podría escribirse acerca de la falsa antítesis "clásico"-"romántico". Otras observaciones sobre el particular se encontrarán *infra*, vol. II, pp. 103-109, 131 y 151-152. Hay un exuberante ataque contra esta distinción en el prefacio (1824) de Victor Hugo a sus *Odes et ballades:*

> *Il* [=*Victor Hugo*] *répudie tous ces termes de convention que les partis se rejettent réciproquement comme des ballons vides, signes sans signification, expressions sans expression, mots vagues que chacun définit au besoin de ses haines ou de ses préjugés, et qui ne servent des raisons qu'à ceux qui n'en ont pas. Pour lui, il ignore profondément ce que c'est que le genre classique et que le genre romantique... Le* beau *dans Shakespeare est tout aussi classique (si* classique *signifie digne d'être étudié) que le* beau *dans Racine; et le* faux *dans Voltaire est tout aussi romantique (si* romantique *veut dire mauvais) que le* faux *dans Calderon.*

Véase el valioso estudio que ha hecho Henri Peyre de la idea de clasicismo, y su enorme bibliografía: *¿Qué es el clasicismo?*, trad. de J. Calvo, México, 1953 (*Breviarios del Fondo de Cultura Económica*, 73).

pues, las dos escuelas, la pindárica y la horaciana, no son adversarias, sino complementarias y a veces aliadas.

Otros poetas griegos, y uno romano, fueron admirados por los poetas líricos modernos, pero mucho menos que Píndaro y Horacio. El más famoso de esos poetas griegos es Anacreonte, que cantó el amor, el vino y la alegría en el siglo VI antes de nuestra era. Casi todos sus poemas se han perdido; pero cierto número de poesías líricas del mismo ámbito de temas, escritas por imitadores más tardíos, sobrevivieron y durante algún tiempo se tuvieron por suyas. A ellas debemos muchas menudas y gratas imágenes de los aspectos más ligeros de la vida, frágil placer o fugaz melancolía: la juventud como una flor que hay que cortar antes de que se marchite, el amor visto no como una demoníaca fuerza dominadora, sino como un pícaro Cupido. Por su forma, las anacreónticas (como se han llamado las imitaciones) son sencillas, fáciles y cantables. (El himno norteamericano, *The star-spangled banner,* se escribió conforme a la melodía de una canción anacreóntica moderna, llamada *Anacreonte en el cielo.*) Son poemitas ligeros, pero encantadores. Por ejemplo:

> En mitad de oscura noche,
> cuando la Osa gira en torno
> de la mano del Boyero,

se oye una llamada, un repiqueteo; y cuando el poeta abre su puerta, entra, no un cuervo, sino un niño que lleva un arco. El poeta le da calor y abrigo; pero el chicuelo, a cambio de ese favor, después de sacar su arco, acomoda en él una aguda flecha y . . .[17]

Allí estaba también la *Antología griega,* enorme colección de epigramas y poemas líricos breves sobre todos los temas imaginables, y provenientes de casi todas las épocas de la literatura griega. Hay en ella muchísima escoria, algunas hábiles composiciones de versificadores profesionales y un número sorpren-

[17] Th. Bergk, *Poetae lyrici Graeci,* 4ª ed., Leipzig, 1878-1882, vol. III, p. 315, núm. 31:

> *Μεσονυκτίοις ποθ' ὥραις,*
> *στρέφεθ' ἡνίκ' Ἄρκτος ἤδη*
> *κατὰ χεῖρα τὴν Βοώτου . . .*

¿Habrá conocido Poe este poema, diabolizándolo en *El cuervo?* El tema es el mismo: un ser sobrenatural entra en la habitación de un hombre solitario a media noche, se niega a salir de allí y se adueña de su vida.

dente de verdaderas joyas: pequeñas, pero hechas de auténticos diamantes. Ciertos poetas modernos deben a la *Antología* muchos de los elementos con que se ha creado el epigrama de nuestros días,[18] y muchos de sus temas fueron adoptados, a veces a través de los poetas latinos del Renacimiento y a veces directamente, en los sonetos y poemas líricos menores de Francia, Italia y otros países.[19]

Catulo, que perteneció a una generación anterior a Horacio y vivió una vida tan breve y apasionada como sus composiciones, dejó un puñado de poemas de amor cuya intensidad de sentimiento y forma directa de expresión ningún poeta ha superado. Todos los amantes deberían conocer el más notable de sus poemas:

> Odio y amo. Cómo puede ser esto quizá me preguntes.
> No sé; pero siento que es así y me torturo.[20]

Algunos, como los poemas al gorrioncillo de Lesbia,[21] son alegres y fáciles, y están escritos en estilo coloquial. Otros son epigramas y poemas líricos en que palpitan un dolor y una pasión candentes, pero expresados con arte perfecto. Muchos de ellos son demasiado extensos para ser copiados, pero los poetas modernos han adoptado algunos de sus temas, y a veces han aprendido la disciplina de sí mismos emulando la rapidez y la sinceridad de Catulo.

Mucho tiempo antes de que empezara el Renacimiento, la poesía lírica existía ya en Europa. Los poetas provenzales, fran-

[18] Por desgracia, el objeto de este libro no permitirá un estudio del epigrama moderno, ni de las distintas influencias que sobre él ejercieron Marcial y los epigramatistas griegos.

[19] Hay sobre este tema dos estudios de James Hutton, admirablemente completos: *The Greek anthology in Italy*, y *The Greek anthology in France and in the Latin writers of the Netherlands to the year 1800*, Ithaca, N. Y., 1935 y 1946 (publicados ambos por la Cornell University Press). Véase también K. A. McEuen, *Classical influence upon the tribe of Ben*, Cedar Rapids, Iowa, 1939, cap. VII y VIII.

[20] Catulo, *Carmen LXXXV*:

> *Odi et amo. Quare id faciam fortasse requiris.*
> *Nescio, sed fieri sentio et excrucior.*

[21] Poemas II y III de Catulo, dos de las más célebres composiciones sobre un tema muy popular: la identificación del amante con un animalito mimado y acariciado por su amiga. El coloquialismo de la lengua de estos poemas hendecasílabos, que a veces se pasa por alto, es muy importante: muestra, entre otras cosas, que el poeta quería hacerlos pasar por improvisaciones.

ceses, españoles, italianos, ingleses y alemanes habían creado esquemas líricos de gran belleza y complejidad. Quizá, en la época más primitiva, las canciones de las lenguas vulgares nacieron de los himnos latinos de la Iglesia; pero muy pronto dejaron a un lado todo lazo con la lengua madre. Así, pues, cuando se redescubrió a Píndaro y a Horacio y a otros poetas líricos clásicos, este descubrimiento no creó ciertamente la poesía lírica moderna. No ocurrió lo que en el teatro, terreno en que la resurrección de la comedia y la tragedia grecolatinas sí fué una completa revelación de formas y posibilidades creadoras no soñadas hasta entonces. Los poetas que ya eran dueños del soneto con sus diversas disposiciones de rimas, de la décima, de la octava real y de muchas otras complejas formas estróficas, no necesitaban en realidad tomar muchos esquemas de los clásicos.

Lo que tomaron fué, antes que nada, material temático. No los temas eternos y universales —amor y juventud, temor de la muerte y alegría de vivir—, sino ciertas actitudes, claras y memorables, ante los temas de la poesía lírica, imágenes o giros de pensamiento que les daban mayor viveza, y, desde luego, la colección toda de imágenes que ofrecía la mitología grecorromana. Cosa más importante aún, enriquecieron su lengua siguiendo el modelo de las odas de Píndaro y de Horacio, elevándola a cien codos por encima de la prosa llana y de la fraseología convencional de las canciones populares. Y en su afán de rivalizar con los clásicos, hicieron sus poemas líricos más serenos y dignos, menos coloquiales y cancioneriles (olvidando el trálala y el dinadana dana-dina), más ceremoniosos y solemnes. Éste fué el cambio más importante que la influencia clásica trajo a la lírica moderna: un espíritu más noble y más grave. Para señalar estas deudas y su parentesco general con los antiguos, los poetas líricos del Renacimiento copiaron o adaptaron muchas veces las formas de versificación de Píndaro, Horacio y los otros poetas clásicos; y, para los poemas líricos más ambiciosos y serios, escogieron el nombre de oda.

Oda es la transcripción latina de la voz griega *ode,* que significa 'canción'. Ni Píndaro ni Horacio se sirvieron de ella para designar sus composiciones, pero está ahora tan firmemente vinculada con ellos, e indica tan claramente sus cualidades de severidad y solemnidad, que es difícil abandonarla. Muchas poesías líricas modernas son canciones escritas para un momento. La oda es una canción compuesta según la manera clásica, y escrita para la eternidad.

Píndaro

Horacio fué conocido a lo largo de la Edad Media, aunque raras veces se le imitó en las lenguas vulgares.[22] Píndaro fué desconocido; y su poesía era más extraña, más brillante y violenta. Por eso, cuando se le redescubrió, produjo una impresión más honda en los poetas del Renacimiento. El poema lírico artístico de las literaturas modernas se hizo y siguió siendo más pindárico que horaciano. La primera edición de las odas de Píndaro fué impresa en Venecia por el gran editor Aldo Manucio en 1513. Los hombres cultos conocían ya las palabras llenas de admiración en que Horacio alude a la inaccesible sublimidad de Píndaro.[23] Esto era un reto, y los poetas del Renacimiento no eran hombres que se arredraran ante él.

Las primeras imitaciones de Píndaro en las lenguas modernas son las italianas. Probablemente son los himnos de Luigi Alamanni (publicados en Lyon en 1532-1533) los que tienen la prioridad.[24] Pero la más ruidosa y atrevida respuesta al reto del estilo y reputación de Píndaro vino de Francia unos pocos años después, e hizo el renombre de Pierre de Ronsard,

> el primero en Francia
> que pindarizó.[25]

[22] Véanse detalles en *Orazio nella letteratura mondiale*, Istituto di Studi Romani, Roma, 1936.

[23] Horacio, *Odas*, IV, II; cf. *supra*, pp. 356-358.

[24] Alamanni vivía desterrado por entonces en la corte francesa. Paul Laumonier cree, y evidentemente con justicia, que Ronsard *no estudió* ni imitó los poemas pindáricos de Alamanni sino en muy escasa medida (véase su *Ronsard poète lyrique*, 2ª ed., París, 1923, p. 344, nota 1, y pp. 704-706. Se suele decir que los coros de la *Sofonisba* de Trissino (sobre esta tragedia véase *supra*, p. 216) están escritos "in agreement with Pindaric practice" (R. Shafer, *The English ode to 1660*, Princeton, 1918, pp. 60 *ss.*); pero no tienen el nombre de "odas", ni están divididos en secciones que se llamen estrofa, antistrofa y épodo. Es cierto que Trissino trató de escribir un coro griego en su *Sofonisba;* pero es mucho más probable que sus verdaderos modelos hayan sido los coros trágicos (que también tienen forma triádica) y no Píndaro. Los poemas me parecen a mí exactamente iguales a las *canzoni* comunes y corrientes de Trissino. Véase también P. de Nolhac, *Ronsard et l'humanisme*, París, 1921, pp. 45 *ss.*

[25] Ronsard, *Odes*, II, II, 36-37:

> *Le premier de France*
> *j'ay pindarizé.*

Cf. también *Odes*, I, IV, al final.

Ronsard nació en la región del Loira en 1524. Como Chaucer y Ercilla,[26] fué un servidor real, y en su primera juventud viajó por el extranjero cumpliendo encargos de su rey. Uno de sus jóvenes compañeros le contagió su entusiasmo por Virgilio y Horacio, y desde antes de los veinte años comenzó a escribir poemas de amor sobre temas que le ofrecían los clásicos.[27] Pero una grave enfermedad, que lo dejó medio sordo, le impidió continuar una carrera diplomática y palaciega. A la edad de veintiún años resolvió entregarse a la poesía y a la erudición clásica, pues ambas estaban entonces, en ese momento de plena expansión del Renacimiento, vinculadas de manera casi indisoluble. Había tenido ya la buena fortuna de encontrar un excelente maestro, Jean Dorat, y lo siguió al Colegio de Coqueret, pequeña dependencia de la Universidad de París. Dorat (*ca* 1502-1588) fué uno de los muchos estupendos maestros de su época, dotado de personalidad vigorosa pero accesible, de erudición al mismo tiempo extensa y honda, de un espíritu constantemente al acecho de nuevas bellezas, y de un delicado gusto literario, cualidades que contribuyeron a crear el Renacimiento y su literatura.[28] Él fué la influencia formadora —y Ronsard y sus jóvenes amigos la energía y el material— del grupo de poetas que se rebelaron contra las normas tradicionales de la poesía francesa y proclamaron la revolución de ideales y técnicas. Se dieron a sí mismos el nombre de *la Pléiade,* el nombre de ese grupo de siete estrellas que reúnen su brillo en un solo haz luminoso.[29]

[26] Véase *supra,* pp. 152 y 230.

[27] Pierre de Nolhac ha identificado a este amigo con Claudio Duchi (véase P. Laumonier, *Ronsard poète lyrique, op. cit.,* pp. 5-6, y H. Chamard, *Histoire de la Pléiade,* París, 1939-1940, vol. I, p. 72). Es extraño, y un poco egoísta, que nunca lo nombre Ronsard.

[28] Ronsard, en una oda dirigida a Dorat (*Odes,* I, XIII), le rinde un homenaje de discípulo a maestro. Sobre el papel pedagógico de Dorat véase H. Chamard, *Histoire de la Pléiade, op. cit.,* vol. I, cap. II; P. de Nolhac, *Ronsard et l'humanisme, op. cit.,* cap. VI y VII, y J. E. Sandys, *A history of classical scholarship,* Cambridge, 1908, vol. II, pp. 186-188. Su nombre se escribía a veces D'Aurat y se latinizaba Auratus, pero la forma más corriente es Dorat. (Había renunciado a su apellido Dinemandi: a lo que parece, Dorat era el nombre de sus antepasados.) E. Gandar, *Ronsard considéré comme imitateur d'Homère et de Pindare,* Metz, 1854, pp. 80 *ss.,* observa que no existía tradición alguna de erudición pindárica ni tampoco una edición francesa completa de Píndaro cuando Ronsard comenzó a ejercitarse en la lectura del griego, de manera que Dorat explicaba las dificultades lingüísticas y hacía ver al mismo tiempo a sus discípulos las bellezas poéticas de las odas de Píndaro. Sobre este particular véase también H. Chamard, *op. cit.,* vol. I, pp. 338 *ss.*

[29] En Alejandría, hubo en el siglo III antes de nuestra era un grupo de

La revolución que predicaron los miembros de la Pléiade no tuvo ni la violencia que ellos creían ni el buen éxito que esperaban. Tuvo, sin embargo, no poca importancia. Para decirlo en pocas palabras, consiguió realizar una síntesis más apretada entre la poesía francesa y la literatura grecolatina, haciendo que ambas se encontraran sobre una base de *igualdad*. Sus tres principales mojones fueron:

la publicación de *La defensa e ilustración de la lengua francesa* por Joachim du Bellay, amigo de Ronsard, en 1549;[30]
la aparición de *Los cuatro primeros libros de las odas* de Ronsard en 1550;
la representación de la *Cleopatra cautiva* y del *Eugenio* de Jodelle en 1552.[31]

La Pléiade (achaque de jóvenes) hizo extravagantes profesiones de originalidad, abrumó de desprecio a sus predecesores y se entregó a sorprendentes experimentos, aunque después abandonó sus posiciones más avanzadas. Pero en lo fundamental tenía razón, y salió airosa de su empresa.

La tesis de Du Bellay era ésta: El francés que escribe en latín

poetas a quienes se llamaba "la Pléyade", también por la constelación. (Los críticos alejandrinos y sus admiradores eran muy dados a agrupar cosas por el número siete.) Ronsard conocía bastantes muestras de la poesía alejandrina (copió a Calímaco en sus *Himnos*), y probablemente tenía en la cabeza el recuerdo de esta Pléyade cuando trasladó el nombre a su propio grupito. Binet da sus nombres como sigue: Dorat, Ronsard, Du Bellay, Baïf, Belleau, Jodelle y Tyard (cf. Chamard, *op. cit.*, vol. I, cap. v).

[30] El título de la primera edición es *La deffence, et illustration de la langue francoyse*. La palabra *illustration* puede significar simplemente 'elucidación', esto es, 'explicación' de las facultades y del futuro de la lengua. Pero de hecho significa 'glorificación' o 'ennoblecimiento'. Hay aquí dos ideas:

a) un método para hacer que la lengua francesa sea noble y respetada;
b) una prueba de que la lengua francesa es auténticamente noble.

Du Bellay pensaba principalmente en la primera de estas ideas, como se demuestra por los sinónimos que emplea para *illustration*, y por pensamientos como éste acerca de la lengua francesa (libro II, cap. II, al final):

*Je ne te puis mieux persuader d'y escrire, qu'en te montrant le moyen de l'*enrichir et illustrer, *qui est l'imitation des Grecz et Romains.*

Pero las dos significaciones estaban vinculadas entre sí. Creía Du Bellay que el enriquecimiento de la lengua francesa era la condición necesaria para aumentar su prestigio. Sobre el libro de Du Bellay véase H. Chamard, *Histoire de la Pléiade, op. cit.*, vol. I, cap. IV.

[31] En realidad, esto fué en 1553, pues había la costumbre de comenzar oficialmente el año el día de Pascua. Véase *supra*, p. 217, y también Chamard, *op. cit.*, vol. II, cap. XI.

demuestra una falta de patriotismo. El francés que escribe en francés sin tratar de igualar los más grandes monumentos de la literatura griega y latina está admitiendo una inferioridad. Por eso la poesía francesa debe "saquear la ciudad romana y el templo délfico", dar a la literatura de Francia mayor fuerza, mayores vuelos, haciendo venir a ella los temas, los mitos, los recursos de estilo, la belleza toda de Grecia y Roma.[32] Debe abandonar, en el campo del teatro, los viejos misterios y moralidades de la Edad Media. Pero abandonar también la idea de escribir dramas en latín. Debe componer tragedias y comedias tan bellas como las de los dramaturgos clásicos, pero componerlas en francés. Abandonar los poemas líricos franceses de viejo estilo, dejarlos para fiestas de provincia, para las ferias del pueblo, pues son "vulgares".[33] Pero abandonar también la idea de escribir poemas líricos en latín o en griego.[34] Escribir "odas aún desconocidas de la musa francesa" que encierren todo cuanto hace grande a Píndaro, pero escribirlas en francés.

Du Bellay tenía razón. El nacionalismo limita la cultura; el clasicismo extremado la deseca. Enriquecer una literatura na-

[32] Cf. Ronsard, *Odes*, I, XXII *(A sa lyre)*:

> *Je pillay Thebe, et saccageay la Pouille,*
> *t'enrichissant de leur belle despouille.*

Palpita en esta metáfora una audacia muy juvenil; pero un romano que tuviera sensibilidad podría ver también en ella un desafortunado toque de barbarie atávica. Horacio habría podido escribir un divertido épodo en que pintara a los jóvenes galos huyendo a su patria después del pillaje, cayendo y tropezando, con sus espaldas encorvadas bajo el peso del botín, sacos llenos de cabezas y miembros de estatuas, y paquetes de pinturas cortadas en menudos pedacitos.

[33] Du Bellay, *Deffence et illustration de la langue françoyse*, lib. II, cap. IV (citado y anotado por Laumonier, *Ronsard poète lyrique*, *op. cit.*, introducción, p. XXI):

> *Sur toutes choses prens garde que ce genre de poëmes soit eloingné du vulgaire, enrichy et illustré de motz propres et epithetes non oysifz, orné de graves sentences, et varié de toutes manieres de couleurs et ornementz poëtiques, non comme un* Laissez la verde couleur, Amour avecques Psyches, O combien est heureuse, *et autres telz ouvraiges, mieux dignes d'estre nommez Chansons vulgaires qu'Odes ou Vers liriques.*

Lo gracioso es que el segundo de los ejemplos "vulgares" que menciona Du Bellay se basa a su vez en un tema clásico, y está tomado de una antología de poemas intitulada *Lamentación de Venus por la muerte del hermoso Adonis.* Pero tiene contra él la objeción de que es demasiado populachero, sin el vuelo clásico necesario.

[34] Du Bellay no dice esto explícitamente, ni podía decirlo, puesto que Dorat escribió muchas poesías latinas y griegas; pero es algo que se desprende necesariamente de sus palabras.

cional trayendo a ella el vigor de una cultura que, difundida por todo un continente y madurada por los siglos, es para ella una madre y una maestra, es la mejor manera de hacer esa literatura eternamente grande. Esto puede demostrarse de manera positiva y de manera negativa con ejemplos del Renacimiento y de la era barroca. Fué esta síntesis de elementos nacionales y clásicos la que produjo, en Inglaterra, las tragedias de Shakespeare y los poemas épicos de Spenser y Milton, la que en España conformó la poesía de Garcilaso y las meditaciones de Gracián y Quevedo. Fué esta misma síntesis la que, después de un período de experimentos, produjo en Francia los poemas líricos de Ronsard, las sátiras de Boileau y el teatro, no sólo de Corneille y Racine, sino también de Molière. Y la falta de esa síntesis fué la que impidió a Alemania y a ciertas otras naciones producir ninguna gran obra literaria durante el siglo XVI, la que las hizo desperdiciar sus esfuerzos imitando a otras naciones, escribiendo canciones y cuentos populares, o componiendo desvaídas elegancias en un latín desvaído.

Ronsard pretendía haber sido el primer francés que escribió odas, y aun el primero que empleó la palabra *oda;* otro tanto afirmaban sus amigos. Las brillantes investigaciones de Paul Laumonier y otros críticos han puesto fuera de duda que, como ya habían observado sus adversarios en la época, no inventó Ronsard ni la palabra ni la cosa. La palabra *oda* se había empleado en francés y en latín corriente años antes de que Ronsard empezara a escribir; y la verdadera invención de la oda francesa se debe a Clément Marot con el mismo derecho que a Ronsard.[35] Ni siquiera es evidente que, como Ronsard declaraba, haya sido él el primero de su grupo que escribió odas conforme a la manera de Píndaro.[36]

[35] Véase Laumonier, *Ronsard poète lyrique, op. cit.*, pp. XV, XX *ss.*, XXIX, XXXI *ss.* y 706 *ss.*

[36] I. Silver, "Ronsard and Du Bellay on their Pindaric collaboration", en *Romanic Review*, vol. XXXIII, 1942, pp. 1-25, demuestra que Du Bellay comenzó a ejercitarse en la oda al mismo tiempo que Ronsard, si es que no antes, y que, al ver que combatían con armas desiguales, dejó a Ronsard la primacía. Durante algún tiempo su maestro Dorat escribió odas pindáricas en latín, como ya había hecho un humanista italiano (véase Chamard, *op. cit.*, vol. I, p. 339). Parece sumamente probable que Dorat escribió primero estas odas latinas, y que sus discípulos comenzaron después a emularlas en francés (véanse detalles sobre esto en P. de Nolhac, *Ronsard et l'humanisme, op. cit.*, pp. 44-52). En un artículo preparatorio ("Did Du Bellay know Pindar?", en *Publications of the Modern Language Association*, vol. LVI, 1941, pp. 1007-1019), I. Silver demostró que es prácticamente seguro que Du Bellay conoció a Píndaro. Su *Ode au Prince de Melphe* es

Lo que está absolutamente fuera de duda es que Ronsard fué el fundador de la poesía lírica de tono elevado, fundada en modelos clásicos, no sólo en Francia, sino en toda la Europa moderna. Lo realizó con el atrevido gesto de publicar, de una sola vez, una enorme colección de noventa y cuatro odas, *Los cuatro primeros libros de las odas.* Lo que lo animaba en este acto era un afán de rivalizar con Píndaro (de quien nos quedan cuatro libros de odas triunfales en que hay cuarenta y cuatro poemas) [37] y Horacio (que dejó cuatro libros de odas, con ciento tres poemas en total, pero por término medio mucho más breves que los de Ronsard); quería que esa publicación fuese el anuncio de una nueva tendencia en la poesía francesa. Aunque tomó asuntos y modelos para estos poemas no sólo de Píndaro, sino también de Horacio, Anacreonte y muchas otras fuentes dentro y fuera de la literatura clásica, las más notables y ambiciosas de sus odas se escribieron para rivalizar con Píndaro,[38] y con ellas podemos comenzar una ojeada a las odas pindáricas de las literaturas modernas.

Horacio dijo que seguir el vuelo de Píndaro era como remontarse al cielo con alas artificiales, y que el que tal hacía se exponía a terminar con un fracaso espectacular.[39] ¿Salió Ronsard airoso de la empresa?

Las odas de Píndaro hablan de las victorias alcanzadas en los Juegos Olímpicos y en otras competencias nacionales. Ronsard trató de encontrar asuntos aún más nobles. La primera oda del

---

pindárica por su vuelo, aunque critica a Píndaro llamándolo oscuro y difuso.

[37] En la larguísima oda de Ronsard a Michel de l'Hospital *(Odes,* I, x), escrita en veinticuatro tríadas, hay evidentemente la intención de superar la más larga de las odas de Píndaro (la cuarta de las *Pitias),* que sólo tiene trece tríadas.

[38] Las odas I-VII y IX-XV del libro I están escritas conforme al esquema pindárico *A-Z-P.* La oda VIII de este mismo libro se suele tomar por "monostrófica" y se ve en ella una imitación de ciertas odas de Píndaro, como la undécima de las *Olímpicas:* véase Laumonier, *Ronsard poète lyrique, op. cit.,* p. 298. Sin embargo, su tema, su metro y su comienzo demuestran que no es pindárica, sino horaciana, una paráfrasis del epílogo del tercer libro de Horacio, *Odas,* III, XXX, al cual iguala exactamente por su longitud y por su configuración.

[39] Horacio, *Odas,* IV, II, 1-4 (cf. *supra,* pp. 356-358). Cf. Ronsard, *Odes,* I, XI, épodo 4:

> *Par une cheute subite*
> *encor je n'ay fait nommer*
> *du nom de Ronsard la mer,*
> *bien que Pindare j'imite.*

libro I, por ejemplo, alaba al rey Enrique II por haber firmado una paz venturosa con Inglaterra, y la sexta glorifica a Francisco de Borbón por la victoria de Cérisoles. Pero la mayoría de ellas las escribió para un amigo o para un protector sin ninguna ocasión particular que celebrar, y son simplemente panegíricos. Así, pues, ese sentido de júbilo y de triunfo fresco y reciente que palpita en todas las odas de victoria de Píndaro está ausente a menudo de las de Ronsard, que lo reemplaza con una cortesía refinada, sí, pero a veces fría.

En cuanto a fuerza de imaginación y riqueza de estilo, Ronsard está muy por debajo de Píndaro. Sus frases son simples y directas, y a menudo se acercan demasiado a la prosa rimada. Muchísimas veces su sentido es oscuro, porque creía que, para ser un poeta igual a Píndaro, tenía que cultivar la oscura profundidad de un oráculo. Sin embargo, para conseguir tal profundidad, no escribía esas oraciones en que cada palabra está cargada de honda significación, en que el orden mismo de las palabras es ya significativo, en que frases enteras contienen muchas capas diferentes de pensamiento a través de las cuales tiene que ir penetrando poco a poco el lector, sino que se remontaba a oscuras perífrasis, aludía a extraños mitos, perífrasis y mitos que se aclaran absolutamente tan pronto como se reconoce la referencia. En sí mismas, las oraciones son muchísimo más sencillas que las de Píndaro, y menos variadas.[40] El vocabulario de Ronsard es límpido y gracioso (con una desafortunada afición a los diminutivos, que había aprendido en Marulo), pero, prescindiendo de los nombres propios, rara vez tiene algo comparable con los relucientes compuestos forjados por Píndaro, con su candente vocabulario poético. Los mitos que aparecen en las odas de Ronsard distan mucho de ser rastreros y convencionales.

[40] Laumonier, *op. cit.*, p. 399, cita este pasaje, particularmente difícil de entender (*Odes*, II, XIII):

> *Ah! que maudite soit l'asnesse,*
> *laquelle pour trouver de l'eau,*
> *au serpent donna la jeunesse,*
> *qui tous les ans change de peau!*
> *Jeunesse que le populaire*
> *de Jupiter avoit receu*
> *pour loyer de n'avoir sceu taire*
> *le secret larrecin du feu.*

El mito es oscurísimo (proviene de Nicandro, *Theriaca*, 343 *ss.*); pero las palabras mismas son absolutamente claras. Laumonier cree que cuando Boileau hacía a Ronsard el reproche de "hablar griego y latín en francés" criticaba, no su lengua, sino su empleo de nombres y perífrasis de la mitología (véase su *Ronsard poète lyrique*, pp. 407, 316 *ss.* y 395 *ss.*).

Algunos son deliberadamente abstrusos. Algunos tienen la misma riqueza de un tapiz renacentista. En la décima oda del libro I hay una hermosa descripción, en gran parte original, del nacimiento de las Musas, su presentación a su padre "Jupin", su canto de la batalla entre los Dioses y los Titanes, y el poder que Júpiter les otorgó en premio. Estos mitos no son pedantes. Pero no son heroicos. No tienen la ardorosa intensidad de los de Píndaro. No hay que buscar en Ronsard cuadros como ése de Píndaro en que vemos, como a la luz de un relámpago, a la doncella Cirene luchando en inmóvil combate contra un león;[41] y sentimos que él era incapaz de ver esas cosas, porque sus ojos no estaban abiertos.

Las odas pindáricas de Ronsard están divididas en estrofas, antístrofas y épodos. En sí mismo, esto es inútilmente artificial, puesto que no las componía para que fuesen cantadas por un coro y danzadas. Las coplas están constituidas por series de versos cortos, que casi siempre oscilan entre seis y nueve sílabas de poema a poema. Cada copla es prácticamente uniforme; no hay ninguna que tenga el flujo y reflujo de las de Píndaro. Las rimas están dispuestas, en la mayoría de los casos, por pareados insertos entre cuartetas. Lo más importante es esto: las coplas son casi siempre unidades herméticamente selladas que forman un solo grupo de oraciones, sin dejar ningún lastre; y dentro de cada copla el sentido queda casi siempre completo en final de verso, rara vez antes o después. Esto hace que el estilo de Ronsard sea muchísimo más limitado y machacón que el de Píndaro, cuyo pensamiento fluye de verso a verso, de copla a copla, de tríada a tríada, sin hacer forzosamente pausas a intervalos regulares, sino sólo en los momentos en que el sentido lo exige, y sigue así hasta el final del poema. Evidentemente, Ronsard tenía todavía en la cabeza, dándole vueltas, el sonsonete de las danzas populares, con sus dos pasos adelante y dos para atrás. Esto solo resume las diferencias que hay entre sus odas y las de Píndaro. Las de Ronsard son una imitación más sencilla e ingenua, menos consistente y melodiosa, de una obra lírica opulenta, polifónica, cálidamente orquestada.

En 1551 renunció Ronsard al intento de rivalizar con Píndaro. En realidad, no tenía ni el carácter ni el ambiente que le hubieran dado la posibilidad de llegar a ser un segundo Píndaro; era demasiado blando, y sus lectores demasiado superficiales. En las odas se refiere a menudo a su intento de copiar a Homero y

[41] Píndaro, *Pítica IX*, versos 28 *ss*.

Virgilio en un calco de la *Eneida,* llamado la *Franciada;*[42] pero su alma no era lo bastante profunda ni lo bastante robusta para poder llevar a término semejante empresa, y abandonó la tarea después de escribir cuatro libros. Del mismo modo, fué dejando poco a poco la manera y los asuntos de Píndaro para volverse al poeta a quien una vez se había jactado de haber superado.[43] Se olvidó del esquema *A-Z-P,* de la distribución en estrofas, antístrofas y épodos, y comenzó a escribir en pareados y coplas pequeñas de cuatro y seis versos. Su tono se volvió más tranquilo, se hizo melancólico y no ya heroico, frívolo y no ya triunfante. Se jactó menos de pulsar una lira tebana, y se orientó hacia la música, más suave y más adaptada a su natural, de Horacio, Anacreonte[44] y la *Antología griega.*

Con todo, su intento, y la obra de la Pléiade, que le sirvió de apoyo, no fueron inútiles. Ronsard liberó a la lírica francesa de las intrincadas formas estróficas que, con su número limitadísimo de rimas, dificultosamente entretejidas, trababan el pensamiento del poeta.[45] Sacudió gran parte de la herencia de la canción popular, que en un tiempo había sido natural y que luego se había hecho convencional y vacía. Y los demás miembros de la Pléiade dieron a la lengua francesa muchas valiosas palabras y preciosos recursos estilísticos gracias a su estudio de la poesía griega y latina. Quedó así demostrado que la lírica francesa podía ser noble, que podía estar preñada de pensamiento, y a la altura de los más grandes acontecimientos que quisiera celebrar.

El Ronsard italiano —o, como él esperaba, el Píndaro italiano— fué Gabriello Chiabrera (1552-1638), cuyo epitafio, escrito

[42] Véase *supra,* pp. 228-229.

[43] Ronsard, *Odes,* I, XI, épodo 4:

> *Horace harpeur Latin,*
> *estant fils d'un libertin,*
> *basse et lente avoit l'audace;*
> *non pas moy de franche race,*
> *dont la Muse enfle les sons*
> *de plus courageuse haleine.*

[44] Acerca de los poemas anacreónticos de Ronsard véase Chamard, *op. cit.,* vol. II, pp. 56-70. Sobre el modelo de Anacreonte —aunque ayudado por los poemitas lírico-amorosos de autores neolatinos como Joannes Secundus y otros semejantes— forjó Ronsard la oda en miniatura, la *odelette.*

[45] En cuanto a las innovaciones métricas de Ronsard véase Laumonier, *op. cit.,* pp. 639 *ss.* Por su parte, Chamard, *op. cit.,* vol. I pp. 373-374, pone de relieve el hecho de que las odas pindáricas de Ronsard tuvieron muchos admiradores e imitadores desde 1551 hasta cerca de 1660.

por el papa Urbano VIII, lo alaba de haber sido "el primero que adaptó ritmos tebanos a instrumentos toscanos, siguiendo al Cisne de Dirce [Píndaro] con alas audaces que nunca cayeron", y de haber descubierto, como su gran conciudadano Colón, "nuevos mundos de poesía".[46] En su juventud, Chiabrera se llenó de entusiasmo por el estudio y emulación de la literatura clásica gracias a su amistad con Paulo Manucio, hijo del editor Aldo, y gracias también a las lecciones que oyó de Marc-Antoine Muret, el brillante amigo y comentador de Ronsard. Sus poemas pindáricos son en parte creaciones independientes, pero en parte están modelados sobre la obra poética de Ronsard y de la Pléiade.[47] No son sino una pequeña porción de su inmensa obra, en la cual se cuentan varios poemas épicos, piezas teatrales, poemas bucólicos y "dramas musicales" (libretos de ópera escritos con el afán de recrear el verdadero efecto de la combinación de música y palabras en la tragedia griega). En sus *Canciones heroicas* hay un centenar de odas, doce de las cuales están divididas, como las de Píndaro, en estrofas, antístrofas y épodos. Todas ellas están dispuestas en grupos de seis, ocho y diez versos, a veces más. Los versos son de longitud variable, y el número de acentos oscila entre tres y cinco. Las rimas están repartidas de manera desigual: un esquema típico es *abab cddc efef...*[48] Así, pues, ritmo y rima están irregularmente balanceados; pero el molde establecido en la primera estrofa se sigue obedeciendo cuidadosamente en las demás. De este modo, el efecto general es bastante parecido al de las odas de Píndaro, excepto que se pierde el ritmo triádico recurrente de la danza. Los pocos poemas triádicos están escritos en coplas simples, más breves.

Chiabrera tenía auténticas victorias que conmemorar. Escribió varios de sus poemas para celebrar batallas navales en que las galeras de Florencia habían desempeñado un airoso papel

[46] Se puede leer este epitafio al comienzo de las obras de Chiabrera (edición de Milán, 1807, vol. I, p. xxxv):

Thebanos modos fidibus Hetruscis
adaptare primus docuit:
Cycnum Dircaeum
audacibus, sed non deciduis pennis sequutus
Ligustico Mari
nomen aeternum dedit.

[47] Véanse más detalles acerca de esto en el libro de F. Neri, *Il Chiabrera e la Pléiade francese,* Turín, 1920.

[48] Éste es el esquema del quinto de sus poemas sobre las victorias navales toscanas, el número 72 de sus *Canzoni eroiche.* También hay algunos poemas pindáricos en sus *Canzoni sacre.*

en la guerra contra los infieles, esclavizando prisioneros turcos y liberando esclavos cristianos. Sin embargo, ni en éstos ni en los muchos poemas que escribió para glorificar a diversos dignatarios italianos del Estado y de la Iglesia consiguió nada que se parezca al fuego volcánico de Píndaro: sólo un calorcito muelle y placentero. Se puede percibir ya en sus poemas el vicio dominante de la poesía barroca: el hábito de introducir una alusión clásica, no para sostener y hermosear la invención del poeta, sino como un sustituto de la imaginación. Las odas están atestadas de dioses y mitos grecorromanos, Apolo y las Musas, el llanto que Aurora derrama por Memnón, los rayos del lúcido Febo y los rugidos de los Titanes; pero Chiabrera habla de todas estas cosas, no porque exciten su imaginación, sino simplemente porque vienen a propósito. La melodía de sus odas es verdaderamente encantadora, pues sabe entrelazar con notable destreza rima y ritmo; pero suenan, no como las odas triunfales de Píndaro, sino más bien como canciones italianas graciosamente trabajadas. Al igual que Ronsard, a quien admiraba y a quien se esforzó en emular, Chiabrera era en realidad una ave canora.

La palabra *oda* comenzó a emplearse en inglés en la época de Shakespeare. Para Shakespeare mismo quería decir canción de amor. Con esa palabra designa un poema amoroso en *Trabajos de amor perdidos*,[49] y en *Como gustéis* Rosalinda se queja de que su amante (fiel a una de las convenciones de la poesía bucólica) esté grabando el nombre ROSALINDA en los troncos de los árboles, enzarzando odas en los espinos y elegías en las breñas.[50] El exquisito *Epitalamio* de Spenser no es una oda pindárica, a pesar de su complejidad métrica; es, evidentemente, una mezcla de la *canzone* italiana y de los poemas nupciales de Catulo. El primer poema inglés que se llama de hecho "oda" es, a lo que sabemos, una invocación a las Musas impresa en la introducción de la Ἑκατομπαθία o *Apasionada centuria de amor (Passionate century of love)* de Thomas Watson, y firmada por cierto C. Downhalus (1582): es una agradable piececita escrita en coplas de seis versos, pero dista mucho del esquema pindárico.

Los primeros intentos de imitar a Píndaro en inglés aparecieron dos años más tarde. Se encuentran en *Pandora*, libro de John Southern publicado en 1584. Hay en él tres odas y tres *odellets*. La primera oda, dirigida al Conde de Oxford, promete conquistar "el despojo de Tebas", y exclama:

[49] *Love's labour's lost*, IV, III, 99.
[50] *As you like it*, III, II, 382-386.

Nadie antes de mí en Inglaterra
pulsó de Píndaro la lira.[51]

Sin embargo, Southern no pulsa en realidad la lira de Píndaro; lo que hace es copiar de manera torpe y desmañada a Ronsard.[52] Sus odas son simplemente unos poemas compuestos en ritmo regular de cuatro acentos, con versos acomodados de dos en dos y de cuatro en cuatro y distribuídos en secciones llamadas estrofas, antístrofas y épodos, pero sin mantener siquiera el esquema pindárico *A-Z-P*, que Ronsard había comprendido e imitado. La única importancia de Southern es histórica. Y aun ésta no es muy grande, pues su "imitación de Píndaro" no fué sino una ignorante copia de la obra de otro imitador.

El primer poema verdaderamente pindárico que se compuso en Inglaterra es uno de los más grandes de su literatura. Es el preludio e himno *En la mañana de la Natividad de Cristo,* que Milton comenzó a escribir en la mañana de Navidad de 1629. No hacía mucho que había comprado un ejemplar de Píndaro, y este ejemplar, que se conserva ahora en la biblioteca de la Universidad de Harvard, demuestra, por sus anotaciones, el cuidado con que Milton lo leyó.[53] Después de un breve preludio —en el cual invoca a la Musa Celestial y le ruega que presente

[51] John Southern, *Pandora,* Oda I, épodo 3:

And when I gette the spoyle of Thebes,
having charged it on my shoulders . . .
vaunt us that never man before
now in England, knewe Pindars string.

Son las ideas mismas de Ronsard: cf. *supra,* p. 364, nota 25, y p. 367, nota 32.

[52] Para el estudio de los poemas de Southern, las citas de los mismos y muchos otros detalles de esta sección, debo mucho al libro de R. Shafer, *The English ode to 1660,* Princeton, 1918. En la Oda I (épodo 2) habla de

the great Prophets,
or Theban, or Calaborois,

y en la estrofa 2 ordena a las Musas que se pongan de pie y canten

a newe dittie Calaborois,
to the Iban harpe Thebanois.

Este *Calaborois* es una buena muestra de la ignorancia de Southern, que copió mal e interpretó mal el *calabrois* de Ronsard, o sea 'calabrés', aplicado a Horacio, originario del Sur de Italia.

[53] Sobre el poema *On the morning of Christ's Nativity* véase R. Shafer, *The English ode to 1660, op. cit.,* pp. 92 *ss.,* y G. N. Shuster, *The English ode from Milton to Keats,* Nueva York, 1940, p. 67. Sobre la manera como Milton copia a Píndaro véase D. M. Robinson, *Pindar, a poet of eternal ideas,* Baltimore, 1936, pp. 26 *ss.*

el poema a Cristo como regalo de Navidad— prorrumpe Milton en un himno descriptivo, lleno de fuerza, riqueza y hermosura, escrito en una sucesión regular de estancias de ocho versos. Los versos tienen longitud irregular, y sus rimas son *aabccbdd;* el verso final es siempre un alejandrino. Así, pues, el himno no está dispuesto en tríadas, como la mayor parte de las odas de Píndaro. Lo que nos da derecho a llamarlo pindárico es su ritmo de danza, con su sabia asimetría, la viva opulencia de sus imágenes, y, sobre todo, la espléndida fuerza y vida de sus mitos, ya sean las moribundas deidades de Grecia y Roma:

> En suelo consagrado
> y hogar santificado
> nocturnos gimen Lémures y Lares,

ya los gloriosos espíritus nuevos del cristianismo, que visitan la tierra para celebrar la encarnación de Dios:

> Guerreros querubines
> y armados serafines
> sus alas tienden en compactas filas.[54]

Por fin un discípulo moderno de Píndaro, meditando en el tema más grande del pensamiento cristiano, y poniendo en juego toda la elocuencia y toda la fantasía con que la Antigüedad clásica y el estudio de la Biblia lo habían dotado, lograba remontarse en un vuelo más poderoso y más sublime aún que el vuelo del águila de Tebas.

Ben Jonson ensayó también la vena pindárica, con interesantes y originales resultados. En el mismo año en que Milton componía su himno pindárico al nacimiento de Cristo, terminaba Jonson su *Oda a la muerte de Sir H. Morison.*[55] Este poema sí está construído en la forma triádica *A-Z-P;* y, aunque las con-

[54] Milton, *On the morning of Christ's Nativity,* estrofas 21 y 11:

> *In consecrated earth,*
> *and on the holy hearth,*
> *the Lars and Lemures moan with midnight plaint.*
> . . . .
> *The helmèd cherubim*
> *and sworded seraphim*
> *are seen in glittering ranks with wings displayed.*

[55] Véase R. Shafer, *The English ode to 1660, op. cit.,* pp. 96 *ss.* Shafer hace notar asimismo la invocación a Píndaro en el comienzo de la *Ode to James Earl of Desmond* de Jonson.

sonancias están dispuestas por pareados en la estrofa y en la antístrofa, y con un esquema casi igualmente elemental en el épodo,[56] los versos son de tan variada longitud y se acoplan tan hábilmente al sentido, que el efecto es más libre y suelto, más pindárico, que el de las estrofas de Chiabrera, que recuerdan un poco los versos de la ópera, y están más preñados de pensamiento que las cantarinas odas de Ronsard. Y sin embargo, su tono reflexivo, su andar lento, sus frecuentes pasajes sentenciosos (más prolongados que los breves aforismos de Píndaro) provienen en realidad del poeta predilecto de Jonson, que es Horacio. Una estrofa célebre mostrará la libertad de la forma y la calidad meditabunda del tono:

> No de árbol la ínclita estatura
> da al hombre su genuina altura,
> que el roble que vencer al tiempo pudo
> cae luego, tronco seco, vil, desnudo:
> el frágil lirio hermoso
> por mayo es más airoso,
> y aunque esa noche caiga y muera,
> la planta y flor más límpida era.
> Lo bello se nos da en sutil mesura,
> y puede haber nobleza en miniatura.[57]

Esta oda de Jonson es la primera de muchas grandes odas modernas en que los estilos de los dos grandes poetas líricos clásicos, Píndaro y Horacio, se interpenetran para formar una nueva belleza.

La oda moderna se creó muy lentamente, después de muchos fracasos. En estos dos poemas de Milton y Jonson nacía por segunda vez. Ahora podemos intentar definirla. En la literatura

[56] En Jonson, la estrofa, la antístrofa y el épodo se llaman, respectivamente, *turn, counter-turn* y *stand.*

[57] Ben Jonson, *Ode on the death of Sir H. Morison,* estrofa 7:

> *It is not growing like a tree*
> *in bulk, doth make man better be;*
> *or standing long an oak, three hundred year,*
> *to fall a log at last, dry, bald, and sere:*
> *a lily of a day*
> *is fairer far in May,*
> *although it fall and die that night;*
> *it was the plant and flower of light.*
> *In small proportions we just beauties see;*
> *and in short measures, life may perfect be.*

moderna, la oda es un poema en que se combinan emoción personal y meditación profunda sobre un tema de vasto alcance y de interés universal. Es un poema lo bastante corto para expresar una sola emoción en un solo movimiento, pero lo bastante largo para desarrollar varios aspectos diversos de esa emoción. Unas veces se dirige el poeta a una persona (humana o sobrehumana), y otras se siente inspirado por un acontecimiento de particular significación. La fuerza motora de la oda es la emoción más bien que la inteligencia; pero la reflexión intelectual viene siempre a templar y equilibrar el brote de la emoción y a encauzar y regular su expresión. Lo que excita y sostiene la emoción de una oda es siempre uno o varios de los acontecimientos más nobles y menos efímeros de la vida humana, particularmente aquellos en que los hechos temporales y físicos están transfigurados por los espirituales y eternos. La interpenetración de las emociones y reflexiones que constituyen su material se refleja en la sabia irregularidad de su versificación.

"¿Quién lee ahora a Cowley?" —preguntaba Pope; todos, añadía, hemos olvidado su epopeya, todos hemos olvidado sus poemas pindáricos.[58] Abraham Cowley (1618-1667) fué un poeta precoz y de mucho talento que afirmaba orgullosamente haber sido el inventor de la oda pindárica inglesa, y que durante mucho tiempo impuso esta afirmación sobre el público. Sus odas rapsódicas (publicadas en 1656) le habían sido sugeridas, es cierto, por su estudio de Píndaro; y decía en su prefacio que trataba de escribir, no exactamente como Píndaro había escrito, sino como debió haber escrito si su lengua hubiese sido el inglés (y además, claro está, si hubiese vivido en el siglo XVII). Lo movía una laudable resolución: no quería calcar, sino recrear y ser un émulo. Por eso abandonó la forma triádica de Píndaro y la reemplazó con el verso irregular, sin adoptar siquiera la regularidad estrófica de las odas de Milton y Jonson. Si sus versos no tuvieran consonantes, si no se sintiera en ellos cierto ritmo básico, los llamaríamos ahora versos libres. Esto, sin embargo, no fué inven-

[58] Pope, *Imitations of Horace*, primera epístola del libro II, versos 75-77:

> *Who now reads Cowley? If he pleases yet,*
> *his moral pleases, not his pointed wit;*
> *forgot his epic, nay Pindaric art.*

La epopeya a que alude Pope es una *Davideida* que, por una significativa coincidencia, Cowley abandonó exactamente en el mismo punto (después de terminar cuatro libros) en que Ronsard había dejado de escribir su *Franciada* (véase *supra*, p. 228).

ción de Cowley. Los madrigales escritos en esquemas libres y asimétricos, ligados entre sí tan sólo por vagos esquemas de consonancia, eran comunes antes de su tiempo; Henry Vaughan, Richard Crashaw y el propio Milton habían publicado ya poemas más serios en formas igualmente libres.[59] Si alguna innovación trajo Cowley, fué su empleo de una forma libre, con lo cual intentaba, no precisamente seguir el flujo y reflujo del canto, sino más bien traducir el ritmo imprevisible de las emociones desencadenadas, que se desbordan y caen para hincharse de nuevo. El verdadero efecto de su obra consistió en haber creado el concepto de una oda pindárica en que el poeta queda vencido por sus emociones, lo cual se expresa en el metro irregular, familiar a los poetas ingleses y a sus lectores. Pero sus poemas mismos no valen gran cosa.

Oda quiere decir 'canción'. Los poetas del Renacimiento y de la época barroca sabían esto: por eso se esforzaban en realzar la belleza de sus odas haciendo que algún compositor les pusiera un acompañamiento musical, o reproduciendo ellos mismos, con palabras, el movimiento y la harmonía de la música. Los que escribían poemas líricos horacianos, si pensaban en la música, destinaban casi siempre su obra a un solo cantante, o a lo sumo a un grupo pequeño de cantores.[60] Pero la oda pindárica, con su grandioso vuelo, con su estallido de emociones, era plenamente capaz de reproducir o de evocar la música de un coro y una orquesta.

En una oda tempranísima de esta especie subraya Milton el vínculo entre la poesía y la música:

[59] Véanse detalles acerca de esto en R. Shafer, *The English ode, op. cit.*, pp. 128 *ss.*, donde se citan los poemas de Milton *On time* y *At a solemn music*, los de Vaughan *Resurrection and immortality*, *The holy communion* y *Affliction*, y gran número de poemas de Crashaw, que fué amigo íntimo de Cowley: por ejemplo, *Prayer*, *An ode*. Véase también G. N. Shuster, *The English ode from Milton to Keats, op. cit.*, cap. IV. Son muchos los que han dicho (fundados seguramente en el testimonio de Sir Edmund Gosse) que Cowley no llegó a comprender la forma triádica de las odas de Píndaro, y que William Congreve lo censuró a causa de esa ignorancia. Según A. H. Nethercot, "The relation of Cowley's *Pindarics* to Pindar's odes", en *Modern Philology*, vol. XIX, 1921-22, pp. 107 *ss.*, esto es una falsa interpretación: ya en 1675 Edward Phillips, sobrino de Milton, observaba que la oda "pindárica" tal como la practicaba Cowley era mucho más libre que los esquemas del propio Píndaro. Lo que afirmaba Congreve en su *Discourse on the Pindarique ode* (1705) es que el verso libre a la manera de Cowley era impropio, y que hasta las odas rapsódicas deben tener sus leyes.

[60] Véase *supra*, p. 358.

Dulces sirenas, celestiales dones,
harmoniosas hermanas, Voz, Poesía,
fundid las dos vuestros divinos sones.[61]

Y prosigue describiendo la música eterna del cielo, donde los radiantes coros de serafines y querubines son la orquesta, a cuya música cantan perennemente las almas bienaventuradas. Sin embargo, Milton no trata de imitar los sonidos musicales en sus hermosos versos.

La primera ópera inglesa, *El sitio de Rodas,* se representó en 1656; después de la Restauración, el gusto musical inglés se volvió ansiosamente hacia la nueva música italiana, de tono apasionadísimo, si bien sumamente elevado, una música exuberante y decorativa, cuyos temas eran a menudo del todo irreales.[62] En 1683 la Sociedad Musical de Londres inauguró la costumbre de ejecutar anualmente una oda musical en honor de la patrona de la música, Santa Cecilia. Purcell mismo compuso la primera. En 1687 John Dryden escribió una obra maestra desde el punto de vista técnico, su *Cantata para la fiesta de Santa Cecilia,* a la cual puso música el compositor italiano Draghi. Empieza con una reminiscencia de Ovidio, prosigue con una combinación de musicología bíblica y pagana, evoca después el son de las trompetas, los tambores, las flautas, los violines y el órgano, y termina con un gran coro cuyo tema es el Juicio Final.

Esta cantata no fué casi más que un simple alarde de habilidad; pero diez años después Dryden cambió la destreza en arte, y escribió, para esa misma ocasión, su *Banquete de Alejandro (Alexander's feast).* Fué una obra celebradísima; Dryden veía en ella el mejor poema de su vida, y mucho tiempo después volvería Haendel a ponerle una espléndida música.

Ésta no fué más que una (si bien la más grande) de las muchas odas pindáricas que se escribieron durante la época barroca. Son pindáricas por la estudiada irregularidad que refleja su conexión con la música (y desde luego por muchas otras cosas además de ésa: su empleo de la mitología, su elevación de lenguaje, etc.);

[61] Milton, *At a solemn music,* versos 1-3:

Blest pair of sirens, pledges of heaven's joy,
sphere-born harmonious sisters, Voice and Verse,
wed your divine sounds, and mixed power employ.

[62] Véase D. J. Grout, *A short history of opera,* Nueva York, 1947, vol. I, cap. XI, acerca de la ópera inglesa durante esta época. En el cap. XIV hace Grout una estupenda exposición de las capacidades técnicas de los cantantes *virtuosi* que florecieron entonces. Para gran número de temas de esta sección debo mucho al libro de G. N. Shuster ya citado, pp. 132 *ss.*

pero Píndaro había destinado sus poemas a la danza, mientras que estas odas están escritas para orquesta y cantores que no se mueven de su lugar. (Yo pienso a veces que las odas horacianas, con sus arreglos musicales, tienen su mejor paralelo en la fuga; las odas pindáricas, como el *Banquete de Alejandro,* en esas grandes tocatas y chaconas que Bach escribió para poner a prueba las plenas capacidades de su arte, y las odas de la época revolucionaria en la sinfonía). Un autor de nuestros tiempos ha clasificado estas obras en cuatro especies: odas sacras, odas-cantatas, odas "de circunstancias" o laureadas, y odas para la fiesta de Santa Cecilia, y del estudio de las críticas y parodias coetáneas (como por ejemplo la *Cantata* de Swift) ha deducido las cualidades que se consideraban necesarias para constituir una buena oda musical.[63] Era éste, evidentemente, un arte difícil, pero —como la ópera y el oratorio— un arte en que se aspiraba ardientemente al aplauso, y en que el buen éxito era recompensado con creces. Entre los poetas de nuestros días ha habido pocos intentos de acoplar de ese modo los poemas a la música; las composiciones musicales modernas de este género que más nos conmueven se han escrito adaptando música nueva a piezas literarias ya aceptadas: es lo que vemos en el *Retrato de Lincoln* de Aaron Copland y en la *Serenata para música* de Vaughan Williams.

El más grande de los poetas líricos del siglo XVIII no escribió una oda pindárica para música. En vez de eso, escribió una oda pindárica en que se encierra la música, no ya la de la orquesta, sino la de la naturaleza:

> Las peñas y los bosques responden al estruendo,[64]

y se siente la leve danza de los espíritus y la vaporosa gracia de Venus misma. El *Progreso de la Poesía* de Gray comienza y termina con una alusión a Píndaro, y, con verdadera dignidad pindárica, coloca a su autor en la línea directa de los poetas de más altos vuelos, al lado de Shakespeare, Milton y Dryden. Tal vez, como un bardo, pudo prever a sus sucesores, a Keats, a Wordsworth, a Shelley.

La mayoría de las odas pindáricas compuestas en la época ba-

[63] R. M. Myers, "Neo-classical criticism of the ode for music", en *Publications of the Modern Language Association,* vol. LXII, 1947, pp. 399-421. La *Ode on St. Cecilia's day, 1708* de Pope es un buen ejemplo de toda esa literatura.

[64] Thomas Gray, *The progress of Poesy,* verso 12:

> *The rocks and nodding groves rebellow to the roar.*

rroca no eran musicales, sino ceremoniales. Con el auxilio de Píndaro, los poetas celebraban los nacimientos, matrimonios y defunciones de la nobleza y de la clase acomodada, los advenimientos, coronaciones, cumpleaños, jubileos y victorias de los monarcas, la fundación de una sociedad, el anuncio de un invento, la construcción de un edificio público, cualquier acontecimiento cívico que expresara la pompa y circunstancia de la época. El resultado fué exactamente como Horacio lo había predicho: una serie de fracasos espectaculares y sonoros. Se ha escrito mayor número de malos poemas con la intención de emular a Píndaro que en ninguna otra esfera de la imitación clásica. Los verdaderos poetas son auténticamente inspirados por sus asuntos: reciben un verdadero soplo de energía y elocuencia; se sienten arrastrados, poseídos, dominados, *necesitan* escribir. Su problema es gobernar sus emociones y encauzarlas hasta el punto de máxima expresividad. Pero los poetas mediocres no se sienten abrumados por sus temas, ni siquiera excitados por ellos. Tratan, en consecuencia, de buscar los asuntos y las expresiones de la verdadera excitación poética en algún otro poeta que ha expresado emociones auténticas con memorable elocuencia. Compraban la mejor cera del mercado y plumas selectas de primera calidad, se construían alas artificiales, se lanzaban al aire azul en persecución de Píndaro, el águila tebana, y caían, caían hasta el fondo del pozo del abismo dando un chapuzón estrepitoso.

Era particularmente difícil ser pindárico de verdad en los siglos XVII y XVIII. Píndaro vivió en una época fecunda en grandes poetas, una época en que ni la prosa ni las categorías de pensamiento que se expresan en la prosa estaban aún plenamente desarrolladas. La era barroca fué una época de pensamiento ordenado, de prosa bien medida y de versos fríos y simétricos. Los mismos poemas líricos de esta época suelen repicar con toda la regularidad de las campanas de la iglesia, ya que no con la misma harmonía. La distinción entre sentido común ordinario y excitación del sentimiento, cualquiera que fuese su causa, estuvo marcada entonces por una frontera anchísima, casi infranqueable. Así, pues, los poetas que anunciaban que se sentían transportados por la excitación pindárica no se convencían ni siquiera a sí mismos, no digamos ya a sus oyentes o a la posteridad.

> ¿Qué embriaguez docta y santa
> me domina este día?

—exclama Boileau; pero le consta perfectamente que está tan

en sus cabales como una piedra; lo único que sucede es que ha decidido escribir una oda pindárica.[65]

Aun en caso de que los poetas barrocos hubiesen sido capaces de sentir y expresar auténtico entusiasmo, los asuntos de sus odas pindáricas raras veces eran a propósito para engendrarlo. Éste es el vicio fatal de la poesía "de circunstancias" Píndaro gustaba de los grandes juegos, de los hermosos mancebos que luchaban entre sí, de los caballos y carros, de las clamorosas multitudes. Incontables poetas barrocos eran, en lo personal, absolutamente indiferentes al matrimonio de Su Alteza Serenísima o a la erección de un nuevo mirador en las tierras de su señoría, pero componían odas sobre temas como éstos, porque tal era su obligación. Boileau, que detestaba la guerra, escribió una oda a la captura de Namur.[66] Los resultados de esa apócrifa excitación trabajosamente lograda por los poetas que ejercitaban su ingenio en semejantes tareas son dolorosos para el amante de la literatura, a no ser que tenga hipertrofiado su sentido del humor. En este caso, puede incluso coleccionar algunos de los mejores ejemplos, como el panegírico del comercio internacional escrito por Edward Young:

> ¿Es tema innoble "el comerciante"?
> Oh, no; digno es de que lo cante
> Píndaro; el peso me hace jadear.

[65] Boileau, *Ode sur la prise de Namur:*

> *Quelle docte et sainte ivresse*
> *aujourd'hui me fait la loi?*

Aquí *docte* significa 'poéticamente erudito', 'conocedor de los secretos de las Musas'. Son éstos los versos iniciales de la oda, que es una pulcra piececita en estrofas de diez versos cortos cada una, y que está tan lejos de Píndaro como lejos de los bosques, cañadas y montes de Grecia están los jardines de las Tullerías. Matthew Prior escribió sobre esta oda una parodia que es en realidad un poema mejor.

[66] Podría concederse, a lo sumo, que los poetas pindáricos de la era barroca se sentían auténticamente entusiasmados por la idea del rango elevado. Por desgracia, es éste un asunto que no llega ahora a conmovernos; y aun en su misma época, casi nunca lograban tales poetas comunicar su emoción, porque para conseguirlo recurrían a mil ridículas exageraciones. Por ejemplo, al final de la oda de Namur conmina Boileau a los vientos a guardar silencio porque está a punto de hablar Luis XIV. Muy parecidas eran las necedades que se escribían entonces en toda Europa. Si nos volvemos a Portugal, encontramos a Antonio Dinys da Cruz e Silva, que combina metros ligeros e hipérboles grandiosas: llama al rey José monarca más excelente que Ciro, Alejandro y Trajano (*Odas*, XXX, 7). Durante este período, la emoción verdadera se encuentra más a menudo en los poetas que imitan a Horacio: véase *infra,* pp. 394 *ss.*

Ni con las voces del mar plenas
ni con ideas más que arenas
podré jamás a cumbre tal llegar.

Los reyes hacen ligas, tratos;
la tierra paga aromas gratos
a cambio de sus frutos en sazón.
El tráfico arde a los planetas
que van y vienen cual saetas;
un Banco inmenso es toda la creación.[67]

Cuando Thomas Shadwell recibió su corona de poeta laureado en 1688, inició la práctica de componer cada año una oda en celebración del cumpleaños del rey, lo cual fué el comienzo de una larga y pesada tradición de poesía laureada en que la inspiración quedaba sustituída por la transpiración.

Las odas pindáricas verdaderamente grandes unen vigorosa y rápida elocuencia con auténtica y profunda emoción. Es una combinación rara. La era barroca, con todo su parloteo acerca de lo sublime poético y la necesidad de rivalizar con Píndaro, rara vez la consiguió. A pesar de que los temas de la muerte, de la virtud y de la juventud de la mujer eran, y siguen siendo, hondamente significativos, Dryden no logró hacer algo realmente conmovedor con ellos en su oda *A la piadosa memoria de la digna joven Mrs. Anne Killigrew*. Se la ha llamado "la mejor oda biográfica de la lengua inglesa";[68] pero hay en ella tantos alardes de destreza verbal, que evidentemente Dryden no sentía

[67] Young, *Imperium pelagi:*

Is "merchant" an inglorious name?
No; fit for Pindar such a theme;
too great for me; I pant beneath the weight.
If loud as Ocean were my voice,
if words and thoughts to court my choice
outnumbered sands, I could not reach its height.

Kings, merchants are in league and love,
earth's odours pay soft airs above,
that o'er the teeming field prolific range.
Planets are merchants; take, return,
lustre and heat; by traffic burn;
the whole creation is one vast Exchange.

Tomo esta cita de D. B. Wyndham Lewis y C. Lee, *The stuffed owl*, Londres, 1930, p. 62; este libro es una amena colección de mala poesía.

[68] G. Shuster, *The English ode from Milton to Keats, op. cit.*, p. 137. Shuster ayuda a explicar el fracaso de esta oda *To the pious memory of the accomplished young lady Mrs. Anne Killigrew* poniendo de relieve lo que en ella debe Dryden a Cowley.

en carne viva la muerte de aquella joven, o bien no quería dejar que sus emociones se expresasen con libertad. Cerca de un siglo más tarde Thomas Gray, con su sensibilidad de espíritu y su amor a lo maravilloso, encontraría temas capaces de entusiasmarlo y de entusiasmar a los lectores de sus odas pindáricas, y, no sólo por la pasión de sus palabras y sus ritmos, sino también por los oscuros pronósticos y altivos retos del bardo, anunciaría la era de la Revolución.

Horacio

Es más difícil y menos atractivo seguir la huella de Horacio que la de Píndaro. Los poetas, por lo general, se creen capaces de remontarse por encima de los Andes, pero raras veces quieren ponerse a pulir un poema de veinticuatro versos durante siete años. Por eso hay en la literatura moderna menos poemas líricos horacianos que odas pindáricas; pero su calidad es más elevada.

Los poemas líricos de Horacio fueron conocidos aquí y allá durante la Edad Media. Sin embargo, nadie llegó a amarlos verdaderamente.[69] Petrarca, que descubrió tantas otras bellezas, fué el primer hombre moderno que se sintió entusiasmado por su discreto y perenne encanto. Pero Petrarca tenía su propio estilo de poesía lírica, y aunque incorporó pensamientos y frases graciosas de Horacio en sus poemas, no escribió éstos según los

[69] Las obras de Horacio más decididamente morales, o sean sus *Sátiras* y sus *Epístolas,* fueron más gustadas que las *Odas* en la Edad Oscura y en la Edad Media. Dante, por ejemplo, lo conocía como satírico (cf. *supra,* p. 138). Se le llamaba *ethicus,* y se le citaba muchísimas veces en los florilegios y recopilaciones. Los *Exempla diuersorum auctorum,* redactados en en el siglo VIII, lo citan setenta y cuatro veces, y sesenta veces *Li livres dou tresor* (hacia 1260) de Brunetto Latini. En cambio, rara vez se leían sus poemas líricos. Hugo de Trimberg (muerto en 1313), maestro de escuela que vivía cerca de Bamberga, es un caso típico: conocía a Horacio como autor de las odas y los épodos, pero desconfiaba de estos poemas; he aquí lo que dice en su *Registrum auctorum* (II, 66):

> *Sequitur Horatius, prudens et discretus,*
> *vitiorum emulus, firmus et mansuetus,*
> *qui tres libros etiam fecit principales,*
> *duosque dictaverat minus usuales,*
> *epodon videlicet et librum odarum,*
> *quos nostris temporibus credo valere parum.*

Véanse más detalles en E. Stemplinger, *Horaz im Urteil der Jahrhunderte,* Leipzig, 1921 *(Das Erbe der Alten,* 2ª serie, vol. V), y en los artículos de J. Marouzeau y L. Pietrobono publicados en *Orazio nella letteratura mondiale,* Roma, 1936.

modelos horacianos. A pesar de su entusiasmo personal, no logró que sus contemporáneos admiraran plenamente los poemas horacianos. La reputación moderna de Horacio comenzó a fines del siglo xv gracias al humanista florentino Landino y a su gran discípulo Policiano.[70]

Si los italianos fueron los primeros que apreciaron a Horacio, fueron los españoles quienes primero cultivaron de manera intensa en su poesía la manera horaciana. Después de aprender de los humanistas italianos la estima de Horacio (y la estima de otros poetas, sobre todo los bucólicos), comenzaron a emular sus odas, desde principios del siglo xvi. Se sirvieron de metros modernos, con estancias breves que podían adaptarse fácilmente al material horaciano; y el resultado fué una espléndida floración poética, llena de novedad y naturalidad.

El malogrado y elegante Garcilaso de la Vega (1503-1536) escribió los primeros poemas líricos horacianos de la literatura castellana;[71] en uno de ellos empleó por primera vez en español la estrofa llamada lira (tres versos de siete sílabas y dos de once), tomada de Bernardo Tasso, la cual vino a ser el medio favorito para reproducir las límpidas estrofas horacianas de cuatro versos.

Fernando de Herrera (1534-1597) recibió material mitológico e impulsos líricos griegos a través de Horacio, pues seguramente no sabía griego.[72] Su canción a don Juan de Austria es en realidad una oda triunfal, inspirada en dos de los escasos poemas en que Horacio se permitió lanzarse a los aires en largo vuelo ambicioso.[73] Horacio daba a entender que Octaviano, al vencer a Marco Antonio, se había transformado en uno de los dioses cuya sabiduría derroca la fuerza bruta de los titanes. También Herrera recuerda la batalla de dioses y gigantes:

[70] Véase L. Pietrobono en *Orazio nella letteratura mondiale, op. cit.*, pp. 118 *ss.* Acerca de Landino, cf. J. E. Sandys, *A history of classical scholarship*, vol. II, Cambridge, 1908, pp. 81 *ss.* Sobre Policiano véase *supra*, pp. 214-215.

[71] Véase Marcelino Menéndez y Pelayo, *Horacio en España*, 2ª ed., 1885, vol. II, pp. 13-15. El más célebre de los poemas de Garcilaso compuestos en esta vena es su *Canción V*, "A la flor de Gnido", inspirada en Horacio, *Odas*, I, viii, y desarrollada con graciosa exuberancia.

[72] Véase A. Coster, *Fernando de Herrera*, París, 1908, pp. 283 *ss.*, y R. M. Beach, *Was Fernando de Herrera a Greek scholar?*, Filadelfia, 1908.

[73] Es la *Canción III* de la edición de 1582, dirigida a don Juan después de su victoria contra los moriscos rebeldes de las Alpujarras (1571). El paradigma lírico herreriano es la "canción", constituída por versos de once sílabas mezclados con versos de siete al gusto del poeta; pero todas las estancias reproducen el molde fijado por la primera de cada poema. En Esta *Canción III* Herrera adopta el esquema garcilasiano de la "lira"; sus modelos horacianos son la oda cuarta del libro III y la cuarta del libro IV.

Cuando con resonante
rayo, y furor del brazo poderoso
a Encélado arrogante
Júpiter glorioso
en Edna despeñó vitorïoso...

y pone en labios de Apolo un canto de alabanza al "joven de Austria", nuevo Marte, que "en la enriscada sierra" domeñó al rebelde.

El más grande de los líricos españoles fué fray Luis de León (1528-1591), que alguna vez dijo que sus poemas se le caían de las manos en sus años mozos.[74] Esto significa que, entre las obras que escribió, sus imitaciones de Horacio y otros poetas no eran tareas que cumplir (como tantas obras clasicizantes), sino expresiones espontáneas de entusiasmo verdadero. Hizo hermosas traducciones de las *Bucólicas* de Virgilio y de los dos primeros libros de las *Geórgicas*, y llegó a decir que el Cantar de los cantares era "una égloga pastoril, adonde con palabras y lenguaje de pastores hablan Salomón y su esposa, y algunas veces sus compañeros", tal como en las *Bucólicas* de Virgilio. De Horacio tradujo más de veinte odas, a veces (como muchos traductores del Renacimiento) incorrectamente, pero siempre con apacible hermosura y naturalidad; y en la mitad de su vida, estando preso por la Inquisición, hizo que le llevaran a su celda un Píndaro, y allí tradujo la primera oda olímpica. Pero varios de sus poemas originales están modelados sobre Horacio y Virgilio, particularmente la célebre *Profecía del Tajo*, inspirada en la profecía del Tíber en la *Eneida* y el vaticinio de Nereo en las *Odas*.[75] Para él, como para Garcilaso y otros poetas, la idílica descripción de la vida campestre que hace Horacio en sus *Épodos*, y que comienza

Dichoso el que de pleitos alejado,
cual los del tiempo antiguo...,

significaba algo más que la cruda desviación satírica del final; y uno y otro incorporaron en poemas originales su encanto pastoril, el cual, para los guerreros españoles, era entonces tan gran alivio como para los exhaustos romanos de mil seiscientos años antes.[76]

[74] Fray Luis de León, dedicatoria de sus poesías a don Pedro Puertocarrero: "Entre las ocupaciones de mis estudios en mi mocedad, y casi en mi niñez, se me cayeron como de entre las manos estas obrecillas."

[75] Virgilio, *Eneida*, VIII, 31-67; Horacio, *Odas*, I, XV.

[76] La oda de fray Luis "Qué descansada vida" y las estancias que siguen

En Italia, las primeras odas horacianas fueron publicadas en 1531 por Bernardo Tasso, padre de Torquato. Como sus poemas eran más puramente clásicos por su forma que los sonetos y canciones que eran en Italia los moldes líricos aceptados por todos, Tasso capitaneaba la misma especie de revolución que Ronsard desencadenaría en Francia unos pocos años después.[77] Lo siguieron muchos otros poetas, sobre todo Gabriello Chiabrera, con quien ya nos hemos encontrado como poeta pindárico.[78]

Chiabrera en Italia, algunos amigos de Ronsard en Francia, Gabriel Harvey y otros en Inglaterra intentaron ir más allá del simple empleo de los temas de Horacio y de la imitación de la estructura y el tono de sus odas. Trataron de recrear sus metros. Había dos modos posibles de lograr esto. El primero era excepcionalmente difícil, virtualmente imposible. Era algo que iba contra el ritmo mismo de la historia. Se trataba, no de fortalecer una tradición mediante otra (como lo hacen las mejores adaptaciones clásicas), sino de sustituir una tradición viva por otra ya muerta. Era un esfuerzo de abolir el acento tónico de las lenguas modernas y de implantar en ellas, en cambio, el sistema de escansión de los versos según la cantidad de las vocales, contando sílabas largas o breves. La escansión de los versos, creada por los griegos, fué adoptada airosamente por los latinos. Los dos sistemas son fundamentalmente diferentes. En el mismo latín competían el uno con el otro. Se les reconciliaba mediante la aceptación de una serie de reglas complicadas, inteligibles para pocos, fuera de las personas cultas que conocían y sentían los ritmos del griego. Cuando el romano leía el primer verso de la más conocida oda de Horacio, decía

integer uítae scélerisque púrus;

pero cuando la cantaba o declamaba en cuanto verso, hacía una pausa en las sílabas largas y pronunciaba

---

al prólogo de la *Égloga II* de Garcilaso (versos 38-76) provienen del segundo de los *Épodos* de Horacio:

Beatus ille qui procul negotiis
ut prisca gens mortalium . . .

El poema había tenido ya una remota imitación en el Marqués de Santillana, y fué adaptado más tarde varias veces por Lope de Vega: véase M. Menéndez y Pelayo, *Horacio en España, op. cit.*, vol. I, pp. 6-7, y Edward H. Sirich, "Lope de Vega and the praise of the simple life", en *The Romanic Review*, vol. VIII, 1917, pp. 279-289.

[77] P. Laumonier, *Ronsard poète lyrique*, 2ª ed., París, 1923, p. 25, nota 2.

[78] Sobre Chiabrera véase *supra*, pp. 372-374.

intĕgĕr uĭtāē scĕlĕrīsque pūrus,

con lo cual la frase poética se hacía más lenta, compleja, difícil y hermosa.[79] La meta de los innovadores métricos estrictamente clasicistas del Renacimiento era tratar de implantar paradigmas de este segundo tipo en las lenguas modernas. Hasta llegó a escribirse música para versos de esta clase; pero música y versos están hoy olvidados.[80]

Con todo, si era cosa irrealizable el escandir según la cantidad de las sílabas la poesía moderna, no estaba descartada, en cambio, la posibilidad de tomar los esquemas de los poemas de Horacio, y otros metros clásicos, y adaptarlos al acento tónico moderno. (Éste es el plan que adoptó Goethe para escribir los hexámetros de *Hermann y Dorotea*[81] y Rubén Darío los de la *Salutación del optimista.)* En España, por ejemplo, don Esteban Manuel de Villegas tomó la estrofa sáfica y, sin hacerle demasiada violencia, trasladó su esquema de largas y breves al molde de sílabas tónicas y átonas; Chiabrera consiguió esto mismo en italiano, y legó sus resultados a un poeta lírico de mayor envergadura que escribiría en el siglo XIX: Giosuè Carducci;[82] y Ronsard hizo lo propio en francés.

En Francia, fueron los miembros de la Pléiade quienes aclimataron la poesía de Horacio; y fué sobre todo Ronsard. Pero antes de que Ronsard publicase sus odas, Jacques Peletier había traducido en 1541 el "Arte poética" en verso francés, y después, en 1547, había sacado a la luz una colección de sus *Obras poéti-*

[79] Un examen más detallado de este problema puede verse en L. P. Wilkinson, *Horace and his lyric poetry*, Cambridge, 1945, pp. 169 *ss.*

[80] Claudio Tolomei realizó este intento en italiano con sus *Versi e regole della nuova poesia toscana* (1539). En inglés existen sobre el asunto varias cartas muy conocidas, escritas por Gabriel Harvey, que afirma estar revisando la prosodia inglesa y sentando precedentes para todos los poetas del futuro, como hizo Ennio en latín. (Harvey presenta a Spenser como destinatario de sus cartas; pero J. W. Bennett, "Spenser and Gabriel Harvey's *Letter book*", en *Modern Philology* vol. XXIX, 1931-32, pp. 163-186, da razones que hacen pensar que más bien se trata de una ficción literaria.) En Francia, el corifeo del movimiento a quien más se conoce ahora fué Jean-Antoine de Baïf, pero Du Bellay, Ronsard y D'Aubigné estuvieron asociados de una u otra manera en esa tendencia. Hay un reciente estudio sobre todo este tema, *French verse in classical metres, and the music to which it was set, of the last quarter of the sixteenth century,* por D. P. Walker, Oxford, 1947, del cual no he podido ver más que un resumen. Véase también E. Egger, *L'hellénisme en France*, París, 1869, lección X, y H. Chamard, *Histoire de la Pléiade, op. cit.*, vol. IV, pp. 133 *ss.*

[81] Véase *infra,* vol. II, pp. 139-141.

[82] Sobre Carducci véase también *infra,* vol. II, p. 226.

cas originales, entre las cuales había tres traducciones y catorce imitaciones de las odas de Horacio. Al igual que los poemas horacianos publicados en España, estas odas francesas estaban escritas, no en una forma modelada sobre las estrofas sáficas o alcaicas de Horacio, sino en esquemas tradicionales de la poesía francesa, con los cuales se quería producir un efecto análogo,[83] mostrar menos predilección que los poetas anteriores por los artificios de rima y las elegancias de poca monta, y reproducir un poco de la escultural sobriedad y economía de los poemas líricos de Horacio.

Aunque Ronsard se jactó de haber rivalizado con Píndaro y superado a Horacio,[84] no pudo lograrlo, como bien le constaba. Y durante mucho tiempo no tuvo siquiera tal ambición. Había empezado a imitar a Horacio cuando tenía escasos diecisiete años;[85] y el principal modelo clásico que siguió en los poemas con que comenzó a formar su colección de *Odas* fué Horacio, y de él y de Virgilio tomó principalmente sus temas.[86] Durante los atareados años de 1545 a 1550 fué, como él mismo lo afirmó, el Horacio francés y el Píndaro francés.[87] Sin embargo, en su colección no había sino catorce odas pindáricas; y, después de la publicación de los cuatro primeros libros, bajó con evidente alivio de la remota cumbre de la montaña para reunirse con Horacio entre las flores de la pradera. Aun cuando siguió vivo su interés por el griego, a partir de 1551 se alejó de Píndaro y se orientó del lado de los poetas elegíacos y de la *Antología griega*, deteniéndose particularmente en los poemas anacreónticos.[88] Su tono se hizo más ligero, menos agresivo, más frívolamente alegre o mansamente melancólico.

[83] Véanse más detalles en P. Laumonier, *Ronsard poète lyrique, op. cit.*, pp. 662-663.

[84] *Odes*, I, XI, épodo 4.

[85] Laumonier, *op. cit.*, pp. 5 *ss.*

[86] Véanse más detalles en Laumonier, *op. cit.*, pp. 41 *ss.*, y en Chamard, *op. cit.*, vol. I, cap. IX.

[87] *Odes*, I, XXII y II, I.

[88] Acerca de este cambio que se produjo en el espíritu de Ronsard véase P. Laumonier, *Ronsard poète lyrique, op. cit.*, pp. 113 *ss.*, 123, 137, 161 *ss.* y particularmente 170-174. J. Hutton, en *The Greek anthology in France and in the Latin writers of the Netherlands to the year 1800*, Ithaca, New York, 1946, pp. 350 *ss.*, demuestra que hay en Ronsard ecos directos de la *Antología griega* antes de 1553. Las *Folastries* contienen diecisiete traducciones de ella. A partir de esta obra, continúa aludiendo a la *Antología*, traduciéndola, imitándola y recorriendo a paso lento pero seguro la colección entera. Varios de los sonetos que hay en la edición de 1578 de sus *Obras* ostentan una deuda profunda para con ella. El interés de Ronsard por Catulo des-

¿Por qué volvió de nuevo a Horacio? Bien pudo haberlo abandonado, tal como abandonó a Píndaro.

Es que lo amaba sinceramente. Sus naturalezas eran auténticamente afines. Ambos eran paganos. No quiere decir esto que Ronsard fuese anticristiano, ni Horacio ateo, sino que ninguno de los dos sentía que la religión tuviese alguna profunda relación con la moral, y ninguno de los dos creía que los poderes celestiales estuviesen estrechamente interesados en sus asuntos personales. (Ésta es la razón principal de que Ronsard, en su prefacio de las *Odas,* dé a sus primeros experimentos poéticos la misma fecha que la versión en verso de los Salmos por Marot: no es sólo una coincidencia, sino un contraste.[89] Es curioso ver cuán límpidamente adopta Ronsard el favorito consuelo epicúreo de Horacio —"No te preocupes, déjalo todo a los dioses"— y lo traslada a un ambiente cristiano, dejando al propio tiempo, para sí y para sus amigos, la misma libertad de acción y de gozar de la vida. En este aspecto del goce de la vida es en el que los dos eran más afines. Cuando Ronsard escribe un poema erótico o una canción báquica, no imita a Horacio aunque cite una de las odas. Escribe porque ama las mujeres y el vino, y cita a Horacio porque ama la literatura, y a Horacio en particular. Laumonier ha escrito una bonita página acerca de los bebedores de la región de Vendôme, donde nació Ronsard, y por la que siempre guardó un gran cariño.[90] El rollizo romano de pelo entrecano y brillantes ojos se habría sentido como en su casa allí, al lado de él.

---

pertó en 1552 gracias a las lecciones de Muret; y en sus *Folastries* hay varios ecos de este poeta. Pero no me parece que haya comprendido a Catulo, y una obrita como su *Gayeté* ("Jaquet aime autant sa Robine...") es sencillamente vulgar cuando se la compara con su original, el poema XLV de Catulo.

[89] "Je me rendi familier d'Horace, contrefaisant sa naïve douceur, dés le méme tens que Cl. Marot (seule lumiere en ses ans de la vulgaire poësie) se travailloit à la poursuite de son Psautier."

[90] P. Laumonier, *op. cit.,* pp. 625-626. Pero véase P. de Nolhac, *Ronsard et l'humanisme,* París, 1921, pp. 61 *ss.,* donde se lee el encantador relato de un poético y erudito día de campo pasado en Arcueil, donde Dorat preside la reunión de sus discípulos y les recita en latín una bien cincelada oda horaciana, cuyo tema es la fuente junto a la cual han estado bebiendo:

O fons Arculii sidere purior...

Según se ve por muchas de las más desenfadadas odas de Ronsard (V, XV y XVI), gran parte de su gusto por la bebida provenía de la compañía de otros poetas amigos suyos; véanse también las pp. 237-239 del libro de Nolhac.

En Inglaterra, las odas de Horacio se enseñaban en las escuelas, y se las citaba en latín, durante algún tiempo antes de que los poetas comenzaran a imitarlo.[91] El primer horaciano de Inglaterra fué Ben Jonson, que admiró y a menudo copió las sátiras y epístolas, tradujo el "Arte poética", fundó en ella sus propios principios críticos, y transmitió a sus "hijos" poéticos su admiración por las odas.[92] Ya hemos visto[93] que las odas de Jonson son horacianas con el mismo título que pindáricas. Robert Herrick, en su oda a Sir Clipseby Crew, muestra que estas imitaciones no eran cosa de pedantería, sino que se fundaban en auténtica simpatía humana:

> Después que a Horacio hemos cantado
> o declamado,
> la copa nos pasamos,
> de vino lírico colmada
> y coronada,
> y en él pensamos.[94]

[91] Así, por ejemplo, el encabezado del delicioso poema lírico de Sir Thomas Wyat, *Vixi puellis nuper idoneus,* está tomado de Horacio, *Odas,* III, XXVI; pero el poema se parece poco a los de la edad madura de Horacio, y recuerda más bien un poema de Ovidio (*Amores,* I, V). Respecto a la cita del *Titus Andronicus,* véase *supra,* p. 343, nota 97. Cuando Shakespeare exclama (*Sonnet LV*):

> *Not marble, nor the gilded monuments*
> *of princes, shall outlive this powerful rhyme,*

expresa la misma idea del *Exegi monumentum* de Horacio (*Odas,* III, XXX). Pero no podríamos decir si conoció este poema en la escuela, si lo oyó recitar a algún amigo o si llegó a leer la octava oda de Ronsard:

> *Ne pilier, ne terme Dorique*
> *d'histoires vieillies decoré...*

[92] Véase K. A. McEuen, *Classical influence upon the tribe of Ben,* Cedar Rapids, Iowa, 1939, sobre todo este particular, y también R. Shafer, *The English ode to 1660,* Princeton, 1918, pp. 99-103.

[93] *Supra,* pp. 376-377.

[94] Robert Herrick, *Ode to Sir Clipseby Crew:*

> *Then cause we Horace to be read,*
> *which sung, or said,*
> *a goblet to the brim*
> *of lyric wine, both swelled and crowned,*
> *around*
> *we quaff to him.*

Acerca de Herrick véase el estudio de M. J. Ruggles, "Horace and Herrick", en *The Classical Journal,* vol. XXXI, 1935-36, pp. 223-234, y las nuevas observaciones, con algunos excelentes paralelos, que hace G. W. Regenos, "The influence of Horace upon Robert Herrick", en *The Philological Quarterly,* vol. XXVI, 1947, pp. 268-284.

La obra lírica de Herrick y Jonson está tan empapada en la poesía de Horacio, que no cabe siquiera hablar de imitación. Verso tras verso, estrofa tras estrofa, es buena en sí misma para los amantes de la poesía, y mejor para aquellos que reconocen la voz de Horacio, que aquí habla en inglés.

El poema de Andrew Marvell *A Cromwell en su regreso de Irlanda* se suele apellidar la mejor oda horaciana de la literatura inglesa. Ciertamente muestra cómo un hermoso metro clásico como el alcaico puede simplificarse, trasladarse al sistema acentual y conservar sin embargo sus bellezas originales de seriedad y dignidad. Pero aunque tiene buenas estrofas, hay en él muchas cosas prosaicas, como cuando dice:

> Y el irlandés queda afrentado
> de verse en un año domado,[95]

y también muchos conceptos retorcidos.

Su amigo Milton tiene una traducción de un delicioso poema amoroso de Horacio, escrita en forma métrica semejante, pero ligeramente más rica:

> ¿Qué esbelto joven, bañado en leves bálsamos,
> te ama entre rosas en una cueva amena? [96]

Aunque muestra señales del vicio que a veces desluce la poesía de Milton,[97] esta versión le ayudó a aprender el difícil arte de la economía, el arte de poner el máximo de sentido en el mínimo de espacio. Y Milton aplicó esta lección al soneto inglés. Al hacer más vigoroso y rico el soneto, le dió nueva vida. Nueve de sus

[95] Andrew Marvell, *Upon Cromwell's return from Ireland:*

> *...and now the Irish are ashamed*
> *to see themselves in one year tamed.*

[96] Horacio, *Odas*, I, v:

> *Quis multa gracilis te puer in rosa*
> *perfusus liquidis urget odoribus*
> *grato, Pyrrha, sub antro?...*

La traducción de Milton comienza así:

> *What slender youth, bedewed with liquid odours.*
> *courts thee on roses in some pleasant cave?*

Milton se acordó de este cuadro cuando, en el *Paraíso perdido*, IV, 771 *ss.*, describió a Adán y Eva en el huerto de delicias:

> *These, lulled by nightingales, embracing slept,*
> *and on their naked limbs the flowery roof*
> *showered roses.*

[97] Véase *supra*, pp. 252 *ss.*

sonetos empiezan con una dedicatoria, como tantas veces las odas de Horacio; y uno de ellos:

Lorenzo, noble hijo de un noble padre,

comienza con una imitación fidelísima del verso de Horacio:

¡Oh hermosa hija de una hermosa madre![98]

La huella horaciana penetra todos sus sonetos, e inspira desde un fino recurso cómico como éste:

Some in file
stand spelling false, while one might walk to Mile-
end Green[99]

hasta el profundo propósito moral, político y pedagógico que anima los más grandes de ellos, y que el ejemplo de Milton transmitiría a Wordsworth y a tantos otros poetas ingleses de épocas posteriores.[100]

Respetado en cuanto crítico durante la era barroca, Horacio fué menos admirado como poeta lírico de lo que merecía; sin embargo, cuando los mejores poetas sentían una emoción tranquila pero profunda, que no podía expresarse con la "rabia pindárica", solían volverse a la manera de Horacio, y a veces a sus metros mismos.[101] La *Oda a la soledad,* una de las primeras de Pope, y las hermosas odas de Collins *Al crepúsculo* y *A la sencillez,* demuestran cuán natural era esa adaptación. En el *Oxford book of English verse* se puede leer un poema de este mismo período, escrito en un metro horaciano, y que ostenta una mezcla menos natural: el *Día del Juicio* de Isaac Watts. El metro lírico griego conocido ahora como estrofa sáfica de Horacio es aquí vehículo de las más terribles imaginaciones medievales del Juicio Final: tumbas abiertas, víctimas que gritan de dolor, demonios, fantasía desenfrenada. Aunque parece inapropiado el metro, tiene un empuje aterrorizador desde la primera estrofa:

[98] Milton, *Sonnet XX:* "Lawrence, of virtuous father virtuous son..." Cf. Horacio, *Odas,* I, XVI: "O matre pulchra filia pulchrior..."

[99] Milton, *Sonnet XI;* inspirado en Horacio, *Odas,* I, II, 18-20:

sinistra
labitur ripa Ioue non probante u-
xorius amnis.

[100] Este tema está muy bien estudiado en un ensayo de J. H. Finley, Jr., "Milton and Horace", en *Harvard Studies in Classical Philology,* vol. XLVIII, 1937, pp. 29-73.

[101] Por lo que toca a Inglaterra, hay un buen tratadito sobre el particular por C. Goad, *Horace in the English literature of the eighteenth century,* New Haven, 1918 (*Yale Studies in English,* vol. LVIII).

Cuando impetuoso el fiero viento Norte
el Báltico alza con hervor de espumas,
y los granizos, entre rojos lampos,
caen con furia ...[102]

No podría haber ejemplo mejor, en tan pequeño espacio, de pensamiento y mito cristianos expresados en una forma poética puramente clásica.

Una o dos generaciones después, con los poetas de la era revolucionaria, comenzó a expresarse a través de las odas un nuevo vigor, una nueva fuerza, una inspiración nueva, más personal y más fuerte. Sin embargo, todavía pueden rastrearse claramente las dos tendencias. Horacio tiene sus seguidores y Píndaro los suyos; algunos de los más grandes poemas de este período realizaron una nueva síntesis, que ambos hubieran admirado.

Entre los herederos de Píndaro en esta época se cuentan Goethe, Shelley, Hugo, Wordsworth y Hölderlin. (Una vez más vemos cuán equivocado es llamar anticlásico a este período. Victor Hugo, por ejemplo, dió sus primeros pasos en la poesía con una serie de odas en las cuales, igual que sus predecesores, invoca a las Musas, canta al son de su lira heroica y describe escenas y paisajes clásicos. Las diferencias esenciales son su *estilo* y su *propósito*.) La oda pindárica llegó a tener una forma muy libre. Su ritmo se hizo más vigoroso, pero también más variado. Seguía siendo una danza, pero los danzantes, en vez de repetir una figura triple o un complejo movimiento entretejido, se movían a través de una serie de esquemas gobernados sólo por la voluntad o la ígnea imaginación del poeta.

A pesar de ser tan malas las odas de Cowley, quizá fué él quien implantó esta forma "ditirámbica" en Inglaterra. La *Oda a Nápoles* de Shelley está escrita en diez secciones irregulares, señaladas como épodo, estrofa y antístrofa, y aun numeradas y distinguidas con letras griegas; pero los nombres y números no tienen ninguna función especial.[103] Es ésta la diferencia que

[102] Isaac Watts, *The Day of Judgement:*

When the fierce North-wind with his airy forces
rears up the Baltic to a foaming fury;
and the red lightning with a storm of hail comes
rushing amain down ...

[103] Una composición más tardía, la *Ode on the proclamation of the French Republic,* de Swinburne, empieza con seis estrofas consecutivas, a las cuales siguen seis antístrofas y por último un épodo solitario. Empleados en esa forma, los términos pindáricos no tienen casi ningún sentido.

existe entre un *ballet* "clásico" y un *ballet* moderno, entre una sinfonía de Haydn y un poema sinfónico de nuestros días. De hecho, la oda pindárica ha tendido siempre a la libre improvisación: los poetas sabían que Píndaro había escrito ditirambos "sin ley", y se escudaban tras su autoridad para justificar un modo de expresión que, sin ser incoherente, fuera absolutamente libre.

El contenido de la oda pindárica ha sido siempre exaltado y apasionado. Durante la era revolucionaria se hizo más enérgico que durante la época barroca, y su emoción, sin perder la intensidad, se hizo más flexible y variada, y por lo mismo más griega. Finalmente, con la liberación general del espíritu que trajo el final del siglo XVIII, el acervo de temas propios de la oda se hizo mucho más rico, y su inspiración, así individual como social, más levantada.

Goethe admiraba a Píndaro por encima de todos los poetas no dramáticos, con excepción de Homero.[104] Leía y traducía a Píndaro a los veinte o veinticinco años. De 1772 en adelante comenzó a escribir fogosos poemas líricos en versos cortos e irregulares, a veces con rimas aquí y allá y a veces sin ninguna rima, caracterizados por un tono de audaz y altanera energía que él creía pindárico.[105] También Schiller dejó varios poemas pindáricos, entre ellos un *Ditirambo* y dos célebres odas, *Los dioses de Grecia* y *A la Alegría* (llevada a la sublimidad en el último movimiento de la Novena Sinfonía de Beethoven); estos poemas están llenos de auténtico amor al mito griego y a la verdad griega, pero son de ritmo monótono, y sus frases son a veces baratas. El desdichado Hölderlin fué en Alemania el poeta más verdaderamente helénico de su generación. Tradujo más o menos la mitad de los poemas líricos de Píndaro; y, aunque no comprendió plenamente los metros y a veces forzó el sentido, esa versión lo estimuló a componer en verso libre varios himnos, exaltados y difíciles, que fueron muy poco apreciados hasta un siglo después de su muerte.[106]

[104] Hay un interesante estudio de este tema en el libro de E. Maass, *Goethe und die Antike*, Berlín, 1912, cap. X.

[105] Entre estos poemas están *Mahomets Gesang*, *Wanderers Sturmlied* (donde hay incluso una invocación a Píndaro), *Prometheus*, *Das Göttliche*, *Ganymed* y *Grenzen der Menschheit*. La semejanza entre el verso libre de obras goethianas como *Grenzen der Menschheit* y los poemas líricos de Matthew Arnold en su *Empedocles on Etna* es verdaderamente notable.

[106] Sobre este aspecto de la obra de Hölderlin véanse los minuciosos estudios de F. Beissner, *Hölderlins Hymnen*, Francfort del Meno, 1937, y G. Zuntz, *Über Hölderlins Pindar-Übersetzung*, Marburgo, 1928. Las odas pindáricas que tradujo Hölderlin son más o menos la mitad de las *Olímpicas* y

A lo largo de sus *Odas y baladas*, Victor Hugo es más a menudo pindárico que horaciano;[107] y a menudo lo vemos, con característico amor del exceso, esforzarse por superar a Píndaro gritando más, cantando más y danzando más que su predecesor y que todos los coros olímpicos. La cuerda de las exclamaciones acaba por hacerse monótona; pero redimen esta monotonía la hermosura de sus imágenes y el ritmo arrebatador y siempre cambiante de sus versos.

La *Oda al Viento de Occidente* de Shelley, aunque adopta como forma una estrofa derivada de un sencillo paradigma lírico italiano, logra de manera tan magnífica convertir al viento del otoño en una potente e impetuosa presencia sobrehumana, y personificar muchos aspectos de la naturaleza —desde las hojas caídas hasta el Mediterráneo sumido en el sueño, desde las leves simientes y los tiernos botones hasta las vastas nubes, "ángeles de lluvia y relámpagos"[108]—, que recaptura algo esencialmente pindárico, esencialmente griego, que no llegaron a captar sus predecesores barrocos o renacentistas.

Sin embargo, el más grande poema pindárico moderno es la oda de Wordsworth *Presagios de inmortalidad, de recuerdos de la primera infancia*. Parece a primera vista estar lejos, muy lejos del mundo pindárico y de la clara energía de Píndaro. Con todo, así como la forma es de Píndaro, adaptada a los acentos de la concepción poética moderna, así también es de Píndaro el espíritu, vuelto hacia el interior y oscurecido de modernidad. La oda empieza llena de regocijo y termina con nuevos acentos de triunfo. Es la fiesta de la primavera:

> El mar y el suelo
> se entregan a un gozoso anhelo,
> y en mayo, cada día
> las bestias danzan de alegría.[109]

---

casi todas las *Píticas*, pero muchas veces no llegaba a terminar la versión que había emprendido de una oda, quizá por cansancio, quizá por la dificultad de la tarea. Véanse más detalles acerca de Goethe y Hölderlin *infra*, vol. II, pp. 136 *ss.* y 133-135.

[107] Sin embargo, puede verse un hermoso poemita lírico horaciano en sus *Odes*, V, XII.

[108] Shelley, *Ode to the West Wind*, 2: "Angels of rain and lightning".

[109] Wordsworth, *Ode—Intimations of immortality from recollections of early childhood:*

> *Land and sea*
> *give themselves up to jollity,*
> *and with the heart of May*
> *doth every Beast keep holiday.*

Pero el poeta, en medio del regocijo, está solo, invadido de pensamientos tristes y dolientes. Una y otra vez declara su comunión con los alegres pájaros y vientos y niños; y una y otra vez vuelve a *detenerse, con incertidumbre y tristeza,* en busca de un rayo de luz perdido, de un visionario resplandor que ha desaparecido con su juventud. No es esta oda un canto triunfal, sino la descripción de una dolorosa lucha íntima que poco a poco se va resolviendo. A través de una serie de estrofas irregulares, algunas danzarinas y líricas, serias y meditabundas otras, Wordsworth va avanzando hacia la proclamación final de victoria, brotada del sufrimiento, que (como dijo Esquilo) es maestro de sabiduría:

Ha concluído otra lucha y he ganado otras palmas.[110]

Pocos hombres de la era de la Revolución podían admirar el mensaje moral y político de Horacio. Fué una época de juventud; Horacio parecía un hombre de edad bastante más madura. Sin embargo, era un artista que sabía manejar soberbiamente las palabras, un amante de la naturaleza, un conocedor de la belleza, y había en su obra una hondura espiritual y una serenidad que se comunicaban a algunos de aquellos que se acercaban a él sin preocuparse mucho de su credo social. La tradición horaciana sufrió alteraciones mucho más profundas que la de Píndaro, pero a pesar de eso algo sobrevivió de ella.[111] La forma estrófica de las odas meditabundas, aunque todavía regular, se hizo más intrincada. El pensamiento, todavía tranquilo, se hizo a menudo más personal. Se observaban en la naturaleza detalles más vívidos y menos generales. A veces la complejidad y exultación de Píndaro penetraban en el corazón del poeta, y se mezclaban con las pensativas honduras de las odas de Horacio.

Más fértil había sido la tradición horaciana durante la era barroca, en la cual inspiró las exquisitas odas de Collins.[112] En

[110] Wordsworth, *Ode—Intimations of immortality from recollections of early childhood,* hacia el final:

Another race hath been, and other palms are won.

[111] Por lo que atañe a Inglaterra, hay un estudio detallado, aunque no muy satisfactorio, por M. R. Thayer, *The influence of Horace on the chief English poets of the nineteenth century,* New Haven, 1916 (*Cornell Studies in English,* vol. II).

[112] Habría que mencionar asimismo el *Hymn to Adversity* de Thomas Gray. Está inspirado en la oda de Horacio a la Fortuna (*Odas,* I, xxxv), y también en el poema de Mesomedes a la diosa Némesis, y contribuyó a inspirar la *Ode to duty* de Wordsworth (sobre ésta, véase *infra,* vol. II, pp. 180-

esto tuvo Collins un sucesor muchísimo más grande que él. Las odas de John Keats no se parecen a las de Horacio, porque no se parecen a la obra de nadie, sino a la del propio John Keats. Pero Keats desciende en línea recta de Horacio, cuyos poemas contribuyeron a dar el ser a los suyos; y mira hacia atrás, más allá de él, en busca de algo más joven y más rico. La más grande de sus poesías, la *Oda a un ruiseñor,* empieza con un eco directo e inequívoco de la voz de Horacio, por encima de más de dieciocho siglos.[113] Pero en todas las magníficas odas escritas en 1819 hay algo completamente nuevo, un cambio que el espíritu de Keats y la sensibilidad de su época han operado en la herencia

---

181); pero es, en cuanto poema, relativamente desafortunado. Horacio pone en su oda menos personificaciones, y las que pone aparecen en ella animadas de verdadera vida, y sus acciones y atributos son sólidamente reales: "albo Fides uelata panno"; la Necesidad lleva en su mano pesados clavos, cuñas y plomo derretido.

[113] John Keats, *To a nightingale,* versos 1-4:

> *My heart aches, and a drowsy numbness pains*
> *my sense, as though of hemlock I had drunk,*
> *or emptied some dull opiate to the drains*
> *one minute past, and Lethe-wards hand sunk...*

Compárese esto con Horacio, *Épodos,* XIV, 1-4:

> *Mollis inertia cur tantam diffuderit imis*
> *obliuionem sensibus,*
> *pocula Lethaeos ut si ducentia somnos*
> *arente fauce traxerim...*

Sir G. Greenwood, en su libro *Lee, Shakespeare, and a tertium quid,* Londres, 1923, p. 139, fué quien señaló por primera vez esta inequívoca reminiscencia. Después siguió la pista Edmund Blunden (véase su hermoso estudio "Keats and his predecessors", en el *London Mercury,* vol. XX, 1929, pp. 289 *ss.*), que compara las primeras palabras del siguiente poema de Horacio:

> *Nox erat, et caelo fulgebat Luna sereno*
> *inter minora sidera*

con la cuarta estancia de la oda al ruiseñor:

> *And haply the Queen-Moon is on her throne,*
> *clustered around by all her starry Fays.*

Por último, observa en las palabras finales:

> *Was it a vision, or a waking dream?*
> *Fled is that music: —Do I wake or sleep?*

una semejanza con las de Horacio (*Odas,* III, IV, 5-6):

> *Auditis, an me ludit amabilis*
> *insania?*

Estas reminiscencias, dice Blunden con mucha razón, nos justifican para creer que Keats tenía su Horacio en la mano cuando se sentó en el jardín aquella tarde y comenzó a escribir su poema.

que Horacio había transmitido de Grecia. Píndaro había sabido comprender intensamente, en sus odas, el momento de triunfo público; todo en ellas palpita de vida, todo es tumultuoso y activo, llameante de energía. La jubilosa ciudad rodea a la familia del campeón, el triunfal cortejo avanza entre músicas y bailes, el poeta habla por toda Grecia, y toda Grecia escucha su voz. Los poemas de Horacio, aunque son muchas veces la canción de un hombre solitario, habían de ser escuchados por un amigo, se declamaban para hacer sentir a otros sus encantos, se recitaban para Roma. En Keats, en cambio, el público ha desaparecido.

El poeta está solo, silencioso, más cerca del dolor que de la alegría. Contempla un vaso griego; se sienta en medio de una "oscuridad embalsamada", medio en sueños, escuchando el canto de un ave solitaria; recuerda una visión de dos hermosos seres, recostados uno junto a otro, o evoca la madura estación del Otoño, la nube de la Melancolía. Y de este estado de quietud y reflexión se remonta a una exaltación de la fantasía afín a la de Píndaro. Contempla las figuras del vaso, palpitantes de vida y de juventud; escucha sus melodías, que resuenan en su espíritu. Cuando el ruiseñor vuela de un árbol a otro, el poeta toma alas para volar con él. El Otoño se le muestra con rasgos no menos reales y humanos que los de una divinidad helénica, y la Melancolía como una figura velada, serena y poderosa en su secreto santuario. La exaltación, lejos de embotar sus sentidos, los afina, dándole una percepción más aguda de mil y mil detalles, el rocío de la rosa silvestre, el leve zumbido de los cínifes, las ondas iridiscentes en la arenosa playa. Sus pensamientos mismos se transforman en árboles que echan ramas y murmuran al soplo del viento. Sólo la danza que Wordsworth siente en torno suyo en la fiesta de la primavera está ausente de estas odas. Keats, como Horacio, se ha hecho un cantor solitario; pero no tiene oyentes, y el son de su lira es como el gorjeo de un pájaro o el silbo del viento nocturno.

En las odas "románticas" inglesas, el propósito original de Píndaro ha quedado completamente transmutado, sazonado por la mezcla de los sutiles artificios de Horacio. Sin embargo, muchos elementos esenciales de la lírica griega y romana siguen vivos bajo esta transfiguración. Penetrante viveza del detalle imaginativo; creación de grandes visiones sobrehumanas que trascienden la vida ordinaria; profundo éxtasis espiritual, adoración de la belleza y exaltación de nobles ideales: todos estos elementos de la poesía han pasado de Horacio y Píndaro, mediante la tradición de la oda, a los poetas modernos. El canto y la danza

festiva han quedado a un lado. En estos poemas líricos, la estructura de la oda refleja las emociones, más sutiles, del alma humana solitaria.

Desde el final de la era revolucionaria hasta nuestros días, son docenas, centenares, los poetas que han compuesto odas: pero ninguna se ha escrito más hermosa. Podría hacerse un libro magnífico únicamente sobre las odas del siglo XIX, y hace falta realizar una cuidadosa antología de ellas. Muchas de las que se han escrito en los últimos cien años son pindáricas más bien que horacianas: algunas conscientemente (Hart Crane dijo: "Me siento absolutamente capaz de ser un Píndaro adecuado para el alborear de la era de la máquina"),[114] y otras, como las de Walt Whitman, inconscientemente. Aunque se hizo más raro componer odas musicales, la oda siguió conservando su natural parentesco con la música y la danza; el virtuosismo técnico de Swinburne y su ardor de coribante tienen un estrecho paralelo en las rapsodias de Liszt.

Desde mediados del siglo XIX en adelante hubo un movimiento que, con empuje cada vez más decidido, pugnó por romper los moldes regulares del verso, para dejarlo sonar con entera espontaneidad, como improvisación inmediata. Esto nacía, en gran medida, del deseo de originalidad, del odio por lo tradicional, del afán de torcerle el cuello al cisne de la elocuencia, de acabar con todo lo refinado y artificial, con el empolvado pelucón, la necesidad de abolir por fin el Parnaso y las Musas, de hacer a un lado la faramalla y la insoportable grandilocuencia.[115]

[114] "I feel myself quite fit to become a suitable Pindar for the dawn of the machine age", citado por D. S. Savage, "The Americanism of Hart Crane", en *Horizon*, vol. V, mayo de 1942.

[115] "O damn anything that's lofty, I cannot bear it", parecía decirse, parodiando a Oliver Goldsmith (*She stoops to conquer*, I, II). El mismo sentimiento fué expresado lacónicamente por el surrealista francés Croniamental:

Luth
Zut!

(citado por R. G. Cadou, *Le testament d'Apollinaire*, París, 1945, p. 168). El aborrecimiento de las presunciones barrocas y el sentimiento de que los autores de odas aspiraban demasiado alto dió origen a muchas odas paródicas en los siglos XVIII y XIX. John Wolcot, por ejemplo, escribió poemas llenos de sentido común y de vulgaridad acerca de asuntos comunes y corrientes, los llamó "odas" y se puso el pseudónimo de Peter Pindar. Pero algunas de las parodias son deliciosas: por ejemplo, el poema "sáfico" de C. S. Calverley en honor del tabaco:

Sweet, when the morn is gray;
sweet, when they've cleared away
lunch; at the close of day
possibly sweetest.

Pero en gran medida se apoyaba también este afán en el sentimiento de que la verdadera poesía había sido siempre libre, y de que el arte griego, el mejor arte griego, significaba libertad. (Fueron en gran parte las improvisaciones helénicas de Isadora Duncan las que dieron su libertad al *ballet* moderno durante este mismo período, y por las mismas razones.) Así, cuando Gerard Hopkins se sintió impelido a escribir sus poemas sobre los trágicos naufragios del *Eurydice* y del *Deutschland*, sabía que estaba escribiendo a la manera de Píndaro, a pesar de que las palabras, la sintaxis y aun las rimas que empleaba eran audazmente nuevas y sin precedente.

Los versos de Hopkins fluían como metal derretido en un extraño molde. Este molde era en parte hechura suya, en parte pertenecía a la tradición inglesa, y en parte (pues Hopkins era un gran catador de los clásicos) a la tradición griega y romana. Desde que él murió hasta nuestros días, todos los moldes han quedado rotos. Algunos versos libres modernos no pasan de ser simple habilidad tipográfica. Algunos representan el diálogo de figuras escuchadas a medias en un drama interior. Pero todo cuanto hay de rítmico en los demás proviene de los exaltados cantos y bailes de las fiestas báquicas, que Píndaro fué uno de los primeros en convertir en arte, y que muchos de sus admiradores han oído desde entonces hasta ahora a través de la irresistible energía, del empuje torrencial de sus poemas triunfales.

Y sin duda fué la fundación de la Royal Society for the Prevention of Cruelty to Animals en 1824 la que inspiró la gran oda *To an expiring frog:*

> *Can I view thee panting, lying*
> *on thy stomach, without sighing;*
> *can I unmoved see thee dying*
> *on a log,*
> *expiring frog!*

Esta oda fué recitada por Mrs. Leo Hunter, revestida (*in character!*, como dice Mr. Pickwick) de Minerva.

XIII

TRANSICIÓN

Hemos visto cómo, después de haber quedado casi sepultada la civilización griega y romana bajo repetidas oleadas de barbarie, consiguió sobrevivir, en formas extrañamente adulteradas pero todavía poderosas; cómo siguió existiendo su influencia a lo largo de la Edad Oscura, y cómo fué una de las grandes corrientes que atravesaron con fuerza cada vez mayor los siglos de la Edad Media, hasta que finalmente vino a ser uno de los más vigorosos estímulos de aquella potente ola de energía, emoción y pensamiento que conocemos con el nombre de Renacimiento. Ahora hemos de ver cómo penetra esta fuerza, menguando unas veces y creciendo otras, cambiando siempre sin morir nunca, a través de la literatura de la Europa moderna y de los Estados Unidos. Dentro de este período —desde el final del Renacimiento hasta nuestros días— podemos hacer una burda pero útil división. La primera parte, que va aproximadamente de 1600 a 1770, puede llamarse la época de las monarquías, o la Contrarreforma, o, de manera más general, la era barroca. La segunda parte es la era propiamente moderna, que va desde las revoluciones francesa y norteamericana y la revolución industrial hasta nuestros tiempos.

Esta división no se hace por simples razones de conveniencia. Refleja un positivo cambio producido en la naturaleza de nuestra civilización y en la fuerza ejercida por la cultura clásica. A partir más o menos de 1850, todo el tono, gran parte de los fines y muchos de los métodos de la literatura han sufrido una revolución de gran importancia: no una transformación abrupta y superficial, sino un cambio decisivo y duradero de dirección. Este cambio estuvo acompañado y condicionado por las grandes novedades del siglo XIX:

el industrialismo y el nacimiento de la ciencia aplicada;

un tremendo aumento de la población de Europa y de los Estados Unidos;

una tendencia a suprimir los gobiernos fundados en privilegios de herencia —monarquía, aristocracia, propiedad territorial, capital heredado— para buscar el gobierno por el pueblo a través del pueblo —democracia, socialismo, comunismo y fascismo—;

la abolición de la servidumbre y de la esclavitud (temporalmente, en algunos países);
la preocupación, en muchas naciones, de difundir la educación entre la masa del pueblo.

En el campo de la literatura, este cambio asume varias formas importantes:

1) Un enorme aumento en el número de obras literarias que se escriben.

2) Una predilección por ciertos géneros literarios mejor condicionados para llegar a las grandes masas, y por los tipos artísticos más capaces de influir en el mayor número posible de clientes y en el público que recibe la propaganda. La poesía ha estado perdiendo terreno a expensas de la prosa, y sigue perdiéndolo. El drama en verso es rarísimo y muy especial, mientras que florece el teatro en prosa, lo mismo en la escena que en la pantalla. Nadie escribe poemas didácticos, pero hay millares de libros de "ensayos". Las epopeyas han desaparecido, mientras las novelas pululan. De la misma manera, los escritores se preocupan cada vez menos del estilo, pero cargan vigorosamente el acento en la "fuerza" y en el "mensaje" de sus obras, lo cual significa, en la práctica, intensidad emocional dentro de ciertos campos limitados. Hay un número enorme de tipos literarios popularísimos, nuevos o nuevamente puestos de moda, ninguno de ellos estricto, pero todos encaminados a agradar a un extenso público de nivel cultural notoriamente bajo: la película detectivesca y la novela policíaca, la comedia musical, las andanadas de chistes sin relación unos con otros que componen muchos programas de radio, los reportajes de efímeras observaciones sobre los hechos más fugaces. De principios de siglo para acá ni un solo género literario ha levantado verticalmente su nivel, sino que todos lo han extendido horizontalmente.

3) Como reacción contra esto, una extremada especialización y "coterización" en la obra de ciertos artistas que se han propuesto no halagar a las masas ni hacerles concesiones. T. S. Eliot es uno de los ejemplos más conocidos. Y a menudo el progreso de la especialización puede rastrearse dentro de la vida de un solo artista: por ejemplo Joyce, Rilke, Picasso, Schönberg. Hay en este camino muchas etapas, desde la invención de una lengua personal (James Joyce, Tristan Tzara) y el empleo de símbolos ininteligibles hasta la creación de obras de arte formadas con materiales puramente personales, experiencias íntimas inexplicadas y desconocidas para los demás (W. H. Auden, Joyce, Salvador Dalí), mitos raros, citas obsesionantes, oscuros símbolos,

referencias a libros abstrusos o a prácticas religiosas o a acontecimientos casi desapercibidos (la *Tierra yerma* de Eliot y sus temas, el Martín Pescador y el significado de *Datta Dayadhvam Damyata,* los *Cantos* de Ezra Pound, los surrealistas franceses que admiraban a los asesinos de Le Mans) y la fundación de nuevos cultos cuasi-religiosos (Stefan George).

4) Y por último, en el terreno literario por lo menos, una ganancia indisputable: un gran aumento de vigor, de energía espiritual, que se va multiplicando a medida que encuentra más voces con que expresarse, y una riqueza y hondura mayores en el repertorio de temas del escritor.

En el campo de la literatura, éstos son algunos de los más profundos efectos de los recientes cambios sociales. Sólo el tercero parece tener relación notable con la influencia clásica. No obstante, la fuerza de la cultura grecorromana es más invasora y penetrante de lo que nos podríamos imaginar a primera vista. Hemos hablado de la difusión de la educación. Es éste uno de los factores más importantes de la civilización en los últimos tres o cuatrocientos años. En ningún lugar ha llegado a penetrar en *toda* una nación, excepto en tiempos muy recientes; sin embargo, la educación no ha estado en retroceso en ninguna parte, sino que se ha ido difundiendo, lenta pero continuamente, a través de la Europa occidental y de los Estados Unidos, desde el Renacimiento en adelante. Y desde el comienzo de este período —desde 1600, digamos— hasta 1900 aproximadamente (y en varios países importantes hasta mucho más tarde), la educación más elevada ha estado centrada en torno al estudio de las lenguas y literaturas clásicas. Viven aún muchas personas que recuerdan perfectamente cómo en los Estados Unidos, en Bélgica, Francia, Alemania, Inglaterra, Holanda, Polonia y otros países civilizados era más bien excepcional encontrar una escuela que, siendo ya un poco más avanzada que las aulas en que se enseña a leer, escribir y contar, no tuviera latín obligatorio y griego optativo, y no digamos ya un colegio de enseñanza superior o una universidad.[1] Las escuelas técnicas y profesionales no empe-

[1] Una importante fecha cultural que merecería recordarse al lado de fechas más conocidas, como son la fundación de la Academia francesa y de la Royal Society de Inglaterra, es la publicación de los clásicos griegos y latinos más ilustres en una serie de sesenta y cuatro volúmenes, con traducciones en prosa latina, ilustraciones y notas explicativas debidas a los mejores eruditos de la época. Nos referimos a la célebre edición del Delfín, publicada bajo el patrocinio de Luis XIV *ad usum serenissimi Delphini,* esto es, para uso del príncipe heredero. La idea de esta colección fué lanzada en 1672 por el Conde de Montausier, mayordomo del Delfín, y por Bossuet

zaron a florecer sino después de los comienzos de la producción en masa en la industria.[2] Hasta la Primera Guerra Mundial, el conocimiento de los clásicos estuvo en auge continuo. Cada vez eran más los descubrimientos que se hacían en este terreno, y, hasta 1900 por lo menos, eran cada vez más numerosas las personas que se dedicaban a tales estudios.[3]

Una última observación general. Durante el período que va de 1600 a nuestros días, la influencia clásica ha dejado más directa e intensamente su huella sobre la vida y la literatura en Francia; ha producido los efectos literarios más ricos en Inglaterra, y ha provocado la mayor masa de erudición en Alemania.

La generación que vivía en 1600 contempló el final del Renacimiento. Parece cosa desatinada hablar del fin de un re-nacimiento, pues es evidente que las literaturas clásicas y todos los elementos que en la civilización moderna dependen de ellas renacieron en los siglos XV y XVI, y no murieron. Sin embargo, este renacimiento y esta regeneración no fueron sino un solo aspecto de un cambio revolucionario mucho más extenso, que abarcó acontecimientos tan diversos como la Reforma protestante y el descubrimiento de América. Lo más característico de este cambio no fueron tanto sus efectos concretos cuanto sus cualidades sentimentales y vitales:

> Era hermoso vivir en esa aurora,
> pero ser joven era el cielo mismo.[4]

Por desgracia, aquella aurora terminó sombríamente.

Al entrar en su segunda mitad el siglo XVI, un viento helado

---

y Huet, sus preceptores. La mayor parte de ella se publicó entre 1674 y 1698. En cuanto a su utilidad, hay que reconocer que ayudó a todos cuantos deseaban estudiar a los clásicos, y todavía viven eruditos que le están agradecidos por el auxilio que en ella encontraron para entender los arduos libros de Persio o Lucano.

[2] La palabra con que se designa una escuela superior en Francia es *lycée*, que es el nombre del colegio de Aristóteles (el Liceo), de la misma manera que las escuelas norteamericanas e inglesas se suelen llamar con el nombre del colegio de Platón, la Academia. La palabra alemana es *Gymnasium*, que es el del lugar donde enseñaba Sócrates. La palabra *escuela* viene del griego σχολή a través del latín *schola:* significa 'ocio', por contraposición al serio trabajo cotidiano que hacen los adultos.

[3] Véase *infra*, vol. II, pp. 259 *ss.*

[4] Wordsworth, *The prelude*, XI, 108-109:

> *Bliss was it in that dawn to be alive,*
> *but to be young was very heaven . . .*

parece soplar sobre el mundo. Los poetas se hacen austeros; los héroes mueren en la oscuridad; domina más el odio que el amor entre los hombres; las sociedades de altas aspiraciones y las obras nobles chocan contra el dique de la violencia; a la libertad, a menudo extravagante o licenciosa, suceden leyes y organizaciones represivas, a veces estúpidas y a veces crueles; hasta los libros clásicos que en un tiempo habían significado estímulo y liberación del espíritu vienen a significar ahora regulación, ley, multiplicación de reglas. Quizá era inevitable esta reacción; posiblemente era, dentro de ciertos límites, necesaria y saludable; pero fué de todos modos algo doloroso. Sin embargo, la reacción que siguió al Renacimiento no significó en todas partes un estrechamiento del espíritu, sin ninguna compensación. En algunos países (España, por ejemplo) sí fué así. En otros países significó que, después de una pausa, la literatura, las artes y el pensamiento humano dejaban un período de expansión desenfrenada y sin gobierno y entraban en un período de progreso regulado. Podemos preguntarnos si no hubiera sido más grande el progreso en caso de haber sido menos rígida esa regulación, pero es ésta una cuestión que ningún historiador puede contestar más que por conjeturas.

Ciertamente, el período de reacción presenció gran número de esos desastres de la guerra civil internacional que merecen el nombre de crímenes públicos. Presenció un innecesario desperdicio de vidas, haciendas, objetos de arte y monumentos del saber. La historia de la segunda mitad del siglo XVI está llena de vidas agostadas en flor: sabios asesinados por algún soldado ebrio que quería encontrar algún dinero escondido, humanistas que huían de su patria porque pertenecían a la secta o al partido proscritos por las leyes, eruditos que, como Casaubon, se veían forzados a estudiar griego en la cueva de alguna colina mientras sus padres se escondían de la policía del Estado. (Pienso a veces que el descubrimiento de manuscritos, que tanto contribuyó a la floración del Renacimiento, no llegó a ningún fin *necesario* en el siglo XVI —la mayor parte de la obra de Petronio apareció en Dalmacia en 1650—, sino que los sabios quedaron desalentados y después impedidos por las guerras, los pillajes y la opresión política.) La historia de Inglaterra en la Edad Oscura[5] y muchas historias semejantes demuestran que las tradiciones sabias no pueden extirparse excepto cuando hay una total barbarización; pero pueden verse gravemente debilitadas, quedar cortadas las

[5] Cf. *supra*, pp. 68 *ss*.

principales arterias, confinadas las pocas zonas no infectadas, interrumpido el saludable intercambio de ideas, mientras la decadencia va invadiendo poco a poco cada región y la atrofia impidiendo el desarrollo normal durante generaciones y siglos.

He aquí las crestas de la oleada que hizo retroceder la marea del Renacimiento:

1) La primera y más importante —puesto que Italia había sido el principal estímulo para las demás naciones europeas— fué el saqueo de Roma, en 1527, por tropas alemanas y españolas.[6] El remate de esta calamidad fué la ocupación española de Italia, en virtud del tratado de Cateau-Cambrésis (1559).

2) Las guerras de religión segaron gran número de vidas preciosas. Una fecha inolvidable es la matanza de San Bartolomé (1572).[7]

[6] Se pueden leer animadas aunque breves descripciones de este desastre, tomadas de relatos contemporáneos, en J. E. Sandys, *A history of classical scholarship*, vol. II, Cambridge, 1908, pp. 122-123, y en J. A. Symonds, *The Renaissance in Italy*, 2ª parte, *The revival of learning*, cap. VII. La Academia romana, fundada a mediados del siglo XV por el ilustre pedagogo y humanista Pomponio Leto, quedó arruinada: su presidente vió saqueada y destruída casi toda su hermosa colección de manuscritos y antigüedades. Paulo Jovio perdió su único manuscrito de parte de los diez primeros libros de su ambiciosa *Historia de Roma*, y al final de sus *Elogia* (biografías de humanistas contemporáneos), dice melancólicamente que los alemanes, no contentos con haber arrebatado a Roma la gloria militar, "ipsa etiam pacis ornamenta, literas, optimasque artes decoquenti Graeciae ac Italiae dormitanti (quod pudeat) abstulerunt". Los humanistas de todo el mundo se escribían unos a otros diciendo que la luz del mundo había perecido. Pero los humanistas españoles consideraron el desastre desde otro punto de vista, como castigo providencial de la corrupción y simonía de la curia romana: véase Marcel Bataillon, *Erasmo y España*, trad. española de A. Alatorre, México, 1950, cap. VIII.

[7] He aquí lo que dice J. E. Sandys, *A history of classical scholarship*, *op. cit.*, vol. II, pp. 199 y 204 (citando a A. A. Tilley, *The literature of the French Renaissance*, Cambridge, 1904):

> *Of the foremost scholars of France in the sixteenth century, Turnebus died some years before the eventful date of St. Bartholomew; Ramus perished in the massacre, Lambinus died of fright, while Hotman and Doneau fled to Geneva, never to return. Joseph Justus Scaliger withdrew to the same city. ...Isaac Casaubon was born at Geneva of Hughenot parents, who had fled from Gascony. At the age of nine he could speak and write Latin. He was learning Greek from his father, with Isocrates,* Ad Demonicum, *as a textbook, when the news of the massacre of St. Bartholomew's drove them to the hills, where the lessons in Greek were continued in a cave in Dauphiné.*

Casaubon fué urgido más tarde a hacerse católico, de manera tan violenta, que tuvo que salir de Francia y refugiarse en Inglaterra, y vivió en Oxford y en Londres, entregado al estudio, hasta su muerte.

3) Más terrible aún fué la Guerra de Treinta Años en Alemania, guerra que acabó positivamente con cualquier oportunidad que los Estados alemanes hubieran tenido de llegar al mismo nivel de civilización que las naciones vecinas.

4) Es preciso recordar que los bárbaros seguían todavía lanzando sus ataques en el Oriente. Dejaron a Hungría separada de la civilización europea durante siglos, a partir de la batalla de Mohacs (1526). Los Balcanes fueron invadidos y parcialmente paganizados, y Polonia y Austria vivían bajo una perpetua amenaza.

5) La Contrarreforma tuvo muchos buenos efectos, pero también varios malos. La Inquisición española, fundada como una organización nacional por los Reyes Católicos en 1480, se hizo ahora más poderosa. La Inquisición no fué sólo antiprotestante y antijudaica, sino que amortiguó, o trató de amortiguar, muchos de los impulsos más activos del catolicismo: dos veces encarceló a San Ignacio de Loyola; Santa Teresa tuvo que sufrir varias denuncias, y sus *Conceptos del amor de Dios* fueron prohibidos. La Compañía de Jesús, institución grande para el bien como para el mal, se fundó en 1540. Después del Concilio de Trento se publicó, en 1564, un Indice de libros prohibidos, y la censura a la manera moderna comenzó a promulgar sus drásticas ordenanzas.[8]

6) En Inglaterra, Suiza, Alemania y otros países protestantes, la reacción puritana y luterana fué igualmente activa. El teatro quedó prohibido en Inglaterra en 1642; el entredicho duró virtualmente hasta 1660, y aún después de abrogado se siguieron sintiendo sus malos efectos durante muchas generaciones: primero en las comedias de la Restauración (cuya deshonestidad no tenía absolutamente ningún paralelo en la historia literaria de Inglaterra), y después en una gran decadencia del arte escénico, que duró hasta bien entrado el siglo XIX, y a la cual se puede atribuir el hecho de que el teatro inglés no haya producido sucesores dignos de Marlowe y Shakespeare.[9]

Algunas de estas reacciones fueron de orden puramente mi-

[8] El humanista y poeta Aonio Paleario (1504-1570) censuraba el Indice llamándolo "un puñal desenvainado para asesinar a la literatura", y se lamentaba de que, a causa de él, "el estudio de las artes liberales estaba olvidado, y los jóvenes retozaban en la ociosidad, vagando por las plazas públicas". Paleario murió con muerte de mártir en Roma, en 1570. (Véase Sandys, *op. cit.*, vol. II, p. 155.)

[9] Véase Allardyce Nicoll, *The development of the theatre*, Londres, 1927, cap. IX.

litar o político. Pero hubo una reacción espiritual importantísima, que hizo enfrentarse en dos bandos a los poetas, eruditos y pensadores. El conflicto entre esas dos parcialidades, cuyas fuerzas estuvieron casi equilibradas, duró cerca de un siglo, y no ha llegado a resolverse. Se le conoce con el nombre de la Querella de Antiguos y Modernos.

XIV

LA QUERELLA DE ANTIGUOS Y MODERNOS

Hubo en los siglos XVII y XVIII una celebérrima y prolongadísima disputa que agitó no sólo al mundo de la literatura, sino también al mundo de la ciencia, de la religión, de la filosofía, de las bellas artes y hasta de la erudición clásica. Nunca llegó a ser zanjada; se complicó con gran número de enemistades personales causadas por razones relativamente fútiles, y hubo en ella muchas rencillas entre hombres, mujeres y pedantes que ahora yacen en el olvido; los puntos de la discusión no estuvieron siempre claramente definidos en ninguno de los bandos; algunos de los protagonistas llegaron a perder de vista su meta, y asestaron sus golpes en el aire; por otra parte, las pasiones se caldearon hasta el extremo, de manera que la disputa toda vino a ser cosa de risa, y ahora se la recuerda con los títulos satíricos de LA QUERELLA DE ANTIGUOS Y MODERNOS y LA BATALLA DE LOS LIBROS.[1]

Fué, con todo, una disputa muy importante. En primer lugar, es notable que una discusión acerca del gusto haya durado tantos años y ocupado la atención de tantos hombres doctos, pues esto quiere decir que el plano de la crítica, y por lo tanto de la literatura, estaba en un nivel sumamente elevado. En segundo lugar, entre las personalidades envueltas en la lucha se contaban algunas de las más grandes de la época: Pascal, Boileau, Bentley,

[1] Muchos buenos libros y ensayos se han escrito sobre este tema. Me han sido particularmente útiles los siguientes: J. Baillie, *The belief in progress*, Oxford, 1950; F. Brunetière, *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature*, París, 1924, Quatrième leçon; A. E. Burlingame, *The Battle of the Books in its historical setting*, Nueva York, 1920; J. B. Bury, *The idea of progress*, Londres, 1920, capítulos IV y V; A. F. B. Clark, *Boileau and the French classical critics in England*, París, 1925 (*Bibliothèque de la Revue de Littérature Comparée*, vol. XIX); G. Finsler, *Homer in der Neuzeit von Dante bis Goethe*, Leipzig, 1912; H. Gillot, *La querelle des anciens et des modernes en France*, París, 1914; R. F. Jones, "The background of the *Battle of the books*", en *Washington University Studies, Humanistic series*, vol. VII, núm. 2, St. Louis, 1920, pp. 99-162; R. F. Jones, "Ancients and moderns", en *Washington University Studies, New series, Language and Literature*, vol. VI, St. Louis, 1936; H. Rigault, *Histoire de la querelle des anciens et des modernes*, vol. I de sus *Œuvres complètes*, París, 1859; A. A. Tilley, *The decline of the age of Louis XIV*, Cambridge, 1929, cap. x; C. H. C. Wright, *French classicism*, Cambridge, Mass., 1920 (*Harvard Studies in Romance Languages*, vol. IV).

Swift. En tercer lugar, los puntos que se sometieron a debate tenían profunda significación, como la siguen teniendo en nuestros días. Esos mismos problemas tornan a presentarse (aunque a menudo disfrazados o mal comprendidos) en casi todas las discusiones contemporáneas acerca de la educación, la crítica estética y la transmisión de la cultura. La batalla que se trabó en Francia e Inglaterra a fines del siglo XVII no fué más que simple episodio de una gran guerra que se había estado gestando a lo largo de dos mil años, y cuyas raíces aún subsisten. Es la guerra entre tradición y modernidad, entre originalidad y autoridad.

La cronología de la pugna no tiene ninguna importancia especial. Tampoco la tienen los libros que fueron apareciendo en sus diversas etapas. Hubo muchas violentas escaramuzas en torno a problemas de poca monta; a veces se ganaban victorias importantes que en el momento mismo parecían derrotas, y los vencidos erigían un trofeo y se retiraban del campo de batalla con gritos de júbilo. Pero, como piedra de toque de la vitalidad del gusto en las distintas naciones europeas durante la era barroca, es digno de observarse que la batalla empezó en España y en Italia,[2] o, mejor dicho, que allí ocurrieron los primeros encuentros fronterizos; que la verdadera lucha tuvo lugar en Francia; que en Inglaterra se trabaron combates muy interesantes, aunque secundarios, y que ninguna otra nación europea o americana desempeñó papel alguno, excepto el de espectadores. Pero aunque la función que tuvieron los escritores ingleses fué secundaria, las obras que publicaron durante la querella han tenido interés más duradero que cualquiera de las que se escribieron en Francia, pues entre ellas se cuentan la *Disertación sobre las Epístolas de Fálaris* de Richard Bentley y la *Batalla de los libros* de Jonathan Swift.

Más tarde estudiaremos a los escritores que aparecieron como capitanes en un lado o en el otro, y describiremos las fases de la batalla. Es preciso, primero, examinar los problemas que se debatían y los argumentos que se esgrimieron en ambos bandos.

La cuestión era ésta. ¿Deben admirar e imitar los escritores modernos a los grandes autores griegos y latinos de la Antigüedad? ¿O acaso no han sido ahora superados y dejados atrás

[2] Uno de los más antiguos documentos de la querella es la *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente,* diálogo acerca de la corrupción del gusto y la ignorancia contemporánea de los clásicos, escrito en 1539 por Cristóbal de Villalón. Su elegante prosa hace que este libro sea todavía de agradable lectura.

los modelos clásicos de la buena literatura? ¿Debemos limitarnos a caminar sobre las pisadas de los antiguos, tratando de emularlos y esperando, cuando mucho, igualarlos? ¿O podemos abrigar confiadamente la ambición de superarlos? El problema puede plantearse en términos mucho más amplios. En la ciencia, en las bellas artes, en la civilización en general, ¿hemos avanzado más lejos que los griegos y los romanos? ¿O estamos adelantados respecto a ellos en algunas cosas, y retrasados en otras? ¿O somos inferiores a ellos desde todos los puntos de vista, bárbaros semicivilizados que nos servimos de las artes de hombres verdaderamente cultos?

Desde el Renacimiento, muchos admiradores de la literatura clásica, seducidos por el artificio, la belleza y la fuerza de las mejores obras griegas y latinas, habían dado por supuesto que éstas nunca podrían ser realmente superadas, y que los modernos tenían que contentarse con respetarlas, sin esperanza alguna de llegar a crear algo mejor. Después del redescubrimiento de la arquitectura grecorromana, se amplió aún más este supuesto para hacer entrar en él las demás artes, y se dijo otro tanto del derecho, de la política, de las ciencias, de toda la cultura. Los modernos lo atacaban ahora en muchos terrenos. Los argumentos más importantes que contra él se lanzaron fueron cuatro.

1) He aquí el primero: *Los antiguos eran paganos; nosotros somos cristianos. Por consiguiente, nuestra poesía está inspirada por emociones más nobles y su temas son también más nobles. Por consiguiente, es poesía de más altos quilates.*

Es éste un argumento muchísimo menos sencillo de lo que se creería. Expuesto en esos términos, parece excesivamente ingenuo; pero es una de esas tesis que los espíritus superficiales suelen aceptar o negar sin ninguna discusión, mientras que los pensadores más profundos podrían estar rumiándola durante años enteros. Evidentemente, el hecho de que un mal escritor sea cristiano no lo hace mejor escritor, aunque pueda hacer de él un hombre mejor. Existen libros, obras arquitectónicas y cuadros realizados por cristianos devotos y llenos de devotos sentimientos, y que son artísticamente indefendibles. J. K. Huysmans, que era un ferviente católico, decía que gran parte del arte católico del siglo XIX estaba inspirada directamente por el demonio, con el fin de alejar de la verdadera religión a los espíritus sensibles. Y sin embargo, en las grandes obras de arte, la presencia del espíritu de Cristo, y la intensa sensibilidad psíquica que trae este espíritu, su rechazo de tantas indignidades e inepcias humanas, su nobleza moral, no pueden sino comunicar gran-

deza; su ausencia deja una laguna espiritual que ninguna habilidad artística puede compensar u ocultar.

Los tres poemas heroicos más grandes de las literaturas modernas están constituídos por una fusión de pensamiento pagano y cristiano, dominada por ideales cristianos: la *Comedia* de Dante, la *Jerusalén liberada* de Tasso y el *Paraíso perdido* de Milton. En todos ellos, la religión cristiana es el factor motor esencial. Pero en ninguno de ellos podía haberse expresado de modo tan sublime el cristianismo sin el vehículo pagano. Dante no encontró ningún maestro cristiano capaz de guiarlo a través de los terrores del infierno y de las disciplinas del purgatorio y llevarlo hasta su amor espiritual, Beatriz, en el cielo. Su guía es el poeta pagano Virgilio, a quien el poema de Dante debe más que a ningún otro mortal, con excepción del filósofo pagano Aristóteles. Milton hace decir a Cristo, en el *Paraíso recobrado,* que Grecia aprendió su poesía y su música de los hebreos;[3] pero esto no es verdad, y ni el propio Milton lo creía. Al comienzo de su *Paraíso perdido* y otra vez más en el cuerpo de este mismo poema, invoca el auxilio de una Musa celestial, que es en realidad el espíritu del cristianismo, pero encarnado en una forma pagana.[4] No hay Musas en los salmos de David ni en los cánticos de los Profetas. Tampoco copió nunca Milton, excepto en detalles menores, la poesía hebrea; en cambio, encuentra constantemente su inspiración en la literatura griega y romana.

La Iglesia católica y las Iglesias protestantes han estado divididas en su seno durante mucho tiempo a propósito de esta cuestión: ¿Enseñan los poetas paganos algo que no sea el mal, de manera que sea forzoso rechazarlos? ¿O enseñan algo bueno, de manera que se les puede aceptar, adaptándolos a los moldes de la educación cristiana? San Agustín enseñaba que no todas sus bellezas eran malas y que no toda su sabiduría era engaño, de suerte que se les podía utilizar para ensanchar el espíritu y enriquecer el alma de los cristianos. Expresada en términos aristotélicos, su respuesta significa que algunos de los

[3] *Paradise regained,* IV, 331 *ss.* Es ésta una doctrina antiquísima en la Iglesia, y aparece ya en el siglo II. San Justino Mártir afirmaba que toda la filosofía y toda la poesía del paganismo habían sido robadas en realidad a los hebreos; lo siguieron Taciano, Teófilo de Antioquía, Clemente de Alejandría, Tertuliano, Orígenes y aun San Jerónimo.

[4] Véase *supra,* pp. 248-249. Sobre la oposición contra el empleo de la maquinaria pagana en los poemas cristianos, véase A. F. B. Clark, *Boileau and the French classical critics in England,* París, 1925 (*Bibliothèque de la Revue de Littérature Comparée,* vol. XIX), sobre todo las pp. 308 *ss.*

paganos eran potencialmente buenos y podían ser transformados en positivo bien si se les aplicaba a un empleo cristiano. Y así es como muchos maestros medievales los tomaron. Otros, como San Jerónimo, creían que todos los paganos eran malos; eran las voces del mundo corrompido que Jesús había venido a destruir; bajo sus encantos se encubría el mal, y Virgilio era un hermoso vaso lleno de serpientes ponzoñosas. Esta idea reaparece una y otra vez a lo largo de la historia moderna: en Savonarola, en el Abate Rancé, fundador de los trapenses, y en muchos predicadores "fundamentalistas" de nuestros días. (En lo esencial, se remonta a Platón; y el punto de vista contrario se remonta por lo menos a Aristóteles.) Las Iglesias, sin embargo, se atuvieron casi siempre a la opinión de San Agustín, la de que muchos escritores paganos son potencialmente valiosos. La era barroca estuvo señalada por la obra de muchos brillantes pedagogos jesuítas que utilizaban a los clásicos como "anzuelos para pescar almas", y durante este período hubo una firme expansión de la educación clásica en los países protestantes.

2) El segundo argumento es el más popular en nuestros tiempos. Es el siguiente: *El conocimiento humano está progresando constantemente. Vivimos en una época más avanzada que los griegos del siglo de Pericles y que los romanos de la era de Augusto. Por consiguiente, somos más sabios. Por consiguiente, todo cuanto escribimos o hacemos es mejor que lo que escribían y hacían los griegos y romanos de la Antigüedad.*

Nunca ha sido más premiosa la tentación de aceptar este argumento que durante el Renacimiento, la época en que se estaban descubriendo, generación tras generación, década tras década, mundos nunca vistos por los antiguos: mundos en el remoto Occidente, en los antípodas, en el cielo. Pero en el Renacimiento estaba todavía demasiado fresco el descubrimiento de los grandes libros clásicos para permitir a los hombres alardear de una hazaña de pensamiento y voluntad poniéndola por encima de la otra. Todos los descubrimientos eran igualmente maravillosos: el nuevo mundo de naciones desconocidas y animales exóticos encontrado por Colón, los nuevos mundos revelados por la ciencia, y el nuevo mundo de arte sutil, tajante psicología y glorioso mito creado por la Antigüedad. En la era barroca, por el contrario, los clásicos se estaban haciendo familiares, especialmente los latinos, menos audaces que los griegos. Sus pensamientos habían sido moneda corriente durante tanto tiempo, que su majestad se había hecho cosa de todos los días, y para su audacia había correspondientes modernos. Mientras tanto, la

ciencia de los antiguos, de Vitruvio el arquitecto, de Hipócrates el médico y de algunos más, había sido examinada, igualada, sobrepasada y descartada, y al propio tiempo la ciencia experimental moderna iniciaba su fecunda evolución, y la proseguía cada vez más segura de sí misma, año tras año. Los hombres olvidaban que Lucrecio y su maestro Epicuro, y el maestro de Epicuro, Demócrito, habían sabido que la materia está constituída de átomos; los hombres olvidaban que los griegos habían deducido, con el solo pensamiento, que los planetas giran alrededor del sol; olvidaban que Hipócrates había sentado los fundamentos de la medicina. Lo que veían era que, mediante experimentos nunca antes imaginados, los hombres modernos habían descubierto cosas que nunca se habían probado o que nunca se habían creído susceptibles de prueba. Concluían, por consiguiente, que la masa toda de la humanidad civilizada se había hecho mejor, y que su conducta moral, sus artes y su inteligencia política se habían mejorado también. Ésta es ahora la actitud más generalizada ante la cuestión, y parece ser la más persistente. El diagrama de la historia humana que la mayor parte de los niños de las escuelas europeas y norteamericanas tienen en la cabeza no puede ser más sencillo. Es una línea que, como la línea de un gráfico, va levantándose continuamente, describiendo un ángulo de cuarenta y cinco grados, a partir del hombre de las cavernas, a través del viejo Egipto, la Grecia y la Roma de la Antigüedad, a través de la nebulosa Edad Media y del Renacimiento, hacia arriba, siempre arriba, hasta llegar al esplendor final de nuestros días. Sin embargo, esta creencia es falsa en gran parte. Sir Richard Livingstone la ha resumido en estas palabras: "Juzgamos ser mejores que los griegos porque, aunque no somos capaces de escribir esa soberbia trilogía trágica que es la *Orestía*, sí podemos transmitirla por la radio."

Y sin embargo, este optimismo moderno tiene cierta justificación y cierto fundamento. Los antiguos nunca creyeron en el más noble y más ennoblecedor de los ideales de la ciencia moderna: que el hombre puede cambiar y mejorar a la naturaleza. La abolición de la enfermedad, la reducción del trabajo, la supresión del dolor físico, el dominio de la distancia, planetaria e interplanetaria, la conquista de las alturas y las profundidades, de los desiertos y los polos, la interrogación de la naturaleza muy por encima de los límites de nuestros sentidos, y la construcción de mil instrumentos para continuar ese diálogo con ella y después transformar sus respuestas en obras: todas estas magníficas conquistas han dado al hombre moderno una nueva

libertad que lo levanta muy por encima de los animales, y le permite jactarse, con toda justicia, de ser más sabio que sus antepasados.

Pero el argumento es falso cuando se aplica al arte, y particularmente falso cuando se aplica a la literatura. (En el campo de la filosofía es sumamente discutible, y en el de la política y las ciencias sociales no puede aceptarse sin cuidadoso examen.) Las grandes obras de arte no son producto de esos conocimientos que pueden irse acumulando con el transcurso del tiempo, que pueden hacerse más ricos en las sucesivas etapas de la historia y ser asimilados por cada nueva generación sin ninguna dificultad. Los materiales y los medios del arte son el alma humana y sus actividades. El alma humana puede cambiar, pero no parece hacerse más grande o más compleja de una generación a otra, como tampoco puede aumentar muy marcadamente nuestro conocimiento de ella de una época a otra. Prueba de esto es que los problemas ordinarios de la vida, los problemas que tiene que encarar todo hombre y toda mujer, no son menos difíciles hoy que hace dos mil años, mientras que, si el argumento fundado en el progreso científico fuese universalmente valedero, deberíamos tener a la mano un buen número de conocimientos que nos capacitasen para resolver los grandes problemas de la educación, la política, el matrimonio y la conducta ética en general, sin nada que se pareciera a las perplejidades de nuestros antepasados. En uno de sus mejores poemas se consuela Housman con esa triste reflexión. Contemplando la borrasca que sopla sobre Wenlock Edge, recuerda que los romanos tuvieron allí, en otros tiempos, una ciudad.

> Entonces, hace mucho, algún romano
> ese cerro que se alza allí vería:
> la sangre que hoy se agita en pecho humano,
> la idea que lo acosa, allí estaría.
>
> Por él, cual por el bosque airado el viento,
> iría en alud la vida vencedora;
> su savia siempre ha estado en movimiento:
> entonces fué el romano, y soy yo ahora.[5]

¿Y acaso no es más cierto decir que nuestro moderno progreso

[5] A. E. Housman, *A Shropshire lad*, XXXI, estrofas 3 y 4:

> *Then, 'twas before my time, the Roman*
> *at yonder heaving hill would stare:*
> *the blood that warms an English yeoman,*
> *the thoughts that hurt him, they were there.*

científico, en lugar de hacer más fáciles los problemas de la vida, los ha vuelto más difíciles y complicados? Ahora que hemos aprendido a transformar el mundo, el mundo se ha hecho menos estable, de suerte que es más difícil de entender: surgen constantemente nuevos problemas, para los cuales no existe ningún claro precedente. Y nuestra ingenua confianza en la ciencia aplicada es la causa de que el hombre común, en muchos casos, deje ya de meditar sobre los problemas de la conducta con la seriedad con que lo hacían nuestros antepasados, en sus conversaciones, en sus debates públicos, en la meditación y en la oración.

Contra el argumento de que el hombre ha progresado gracias a la acumulación de conocimientos científicos existe una réplica que se suele subestimar. Es que muchas artes y muchos oficios se han olvidado en el curso de los siglos pasados, artes y oficios de valor inestimable, de manera que nuestro progreso científico ha quedado en parte contrarrestado por la pérdida de conocimientos útiles. Algunos de esos oficios eran patrimonio de hábiles artesanos que nunca transmitieron sus secretos por escrito; otros pertenecían a la vasta tradición folklórica, y lograron subsistir hasta tiempos muy recientes; otros, finalmente, eran fruto de generaciones de experimentación minuciosa sobre cosas que ahora se hacen, en cantidades más copiosas pero no siempre de manera tan perfecta, mediante máquinas. Por ejemplo, la farmacopea podría haber extendido enormemente su campo si estuviesen a nuestro alcance algunas de las preciosas yerbas medicinales conocidas de la gente del campo hace todavía algunas generaciones; pero muchos de estos secretos se han perdido. Los antiguos estudiaron el arte de la oratoria a lo largo de muchos siglos. Durante ese tiempo descubrieron infinidad de hechos sobre la psicología aplicada, la fuerza de la propaganda, la relación que hay entre pensamiento, artificio y emoción, el empleo de la lengua hablada; pero todos estos hechos, que llegaron a integrar una tradición general de preparación retórica, se perdieron durante la Edad Oscura. Los hombres hacen discursos hoy, y todavía influyen en el ánimo de sus oyentes; pero no pueden calcular sus resultados con tanta seguridad, y los discursos mismos dejan una huella mucho menos profunda que los de los grandes clásicos, porque las reglas del oficio se han olvidado.[6]

There, like the wind through woods in riot,
through him the gale of life blew high;
the tree of man was never quiet:
then 'twas the Roman, now 'tis I.

[6] La réplica acerca de las artes olvidadas entró en juego desde los co-

Pero, aunque se admita que nuestros conocimientos sean más que los de los antiguos, ¿acaso esto es prueba de que somos mejores? ¿No querrá decir más bien que ellos realizaron la parte más dura de la tarea, y que nosotros utilizamos simplemente sus obras, añadiendo un poco aquí y corrigiendo otro poco allá? Esta objeción aparece ya con mucha fuerza en el filósofo del siglo XII Bernardo de Chartres, que acuñó la célebre frase "Somos enanos encaramados en hombros de gigantes".[7] Sin embargo, los partidarios del bando moderno la adoptaron y la retorcieron, ingeniosa pero sofísticamente, en la Querella de Antiguos y Modernos. Observaron que no deberíamos llamar "antiguos" a Platón ni a Virgilio creyéndonos a nosotros como sus jóvenes sucesores. Comparados con nosotros —decían—, Platón y Virgilio y sus contemporáneos son jóvenes. Nosotros somos los antiguos. El mundo está haciéndose viejo continuamente.[8]

---

mienzos de esta disputa. Hay una interesante relación de un debate sostenido en 1637, redactada (como parte de un programa general de cultura) por Théophraste Renaudot, el fundador de la *Gazette de France*. El tema que se propuso a discusión fué éste: *S'il y a eu de plus grands hommes en quelqu'vn des siécles precédens qu'en cettui-ci?* Cinco oradores tomaron la palabra, y aunque los argumentos no tenían todavía el corte claro y definido que más tarde tuvieron en manos de otros contendientes, salieron ya a relucir los cuatro puntos principales. Uno de los oradores, sin embargo, llevó demasiado lejos la réplica mencionada en el texto, e intentó demostrar que los paganos eran iguales a los modernos en el campo de la ciencia, porque habían inventado cosas como el vidrio maleable (Plinio, *Historia natural*, XXXVI, 195; Petronio, *Satirica*, 51). Sir William Temple exageró este mismo argumento haciéndolo absurdo. Respecto a esta cuestión, véase L. M. Richardson, "The *Conférences* of Théophraste Renaudot", en *Modern Language Notes*, vol. XLVIII, 1933, pp. 312-316.

[7] Véase una historia de esta frase en F. E. Guyer, "The dwarf on the giant's shoulders", en *Modern Language Notes*, vol. XLV, 1930, pp. 398-402. Su autor es, al parecer, Bernardo de Chartres (aunque otros la han atribuído a Roger de Blois), y de él pasó, por conducto de sus discípulos Guillermo de Conches y Richard l'Évêque a Juan de Salisbury, que la emplea en su *Metalogicus*. [Cf. E. R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, trad. M. Frenk Alatorre, México, 1954, cap. VI, § 4.] Fué muy corriente durante el Renacimiento, y se la encuentra, por ejemplo, en los *Ensayos* de Montaigne (III, XIII), en el prefacio de Urfé a *Sylvanire* y en la *Anatomy of melancholy* de Burton, donde se atribuye a Didacus Stella [=fray Diego de Estella].

[8] Los hombres de ciencia en particular gustaban mucho de este argumento. Lo emplea Bacon, lo presupone el pensamiento de Descartes, y hay una hermosa página acerca de esa idea en el *Fragment d'un traité du vide* de Pascal:

Les hommes sont aujourd'hui en quelque sorte dans le même état où se trouveraient les anciens philosophes, s'ils pouvaient avoir vieilli jusqu'à présent, en ajoutant aux connaissances qu'ils avaient celles que leurs études

Ahora bien, éste es el supuesto moderno más común, y bajo él se encubre un enorme sofisma. Es el supuesto de que el conjunto de la civilización humana puede compararse con la vida de un hombre o un animal, de que puede verse en ella un proceso continuo, como en un organismo que va haciéndose constantemente más maduro.[9] El gran mérito de Oswald Spengler es haber demostrado, en la *Decadencia de Occidente,* la falsedad de este supuesto, que es un modo excesivamente simplista de ver las cosas. Toynbee, en su *Estudio de la historia,* ha elaborado y corroborado el punto de vista de Spengler. La idea de Toynbee es que la civilización de todo el mundo, o para el caso la civilización de Europa, no es un proceso continuo, sino una serie de procesos diferentes. Las diversas *sociedades,* los diversos grupos raciales, llegan a su madurez en épocas diversas, constituyendo civilizaciones distintas (él las llama "culturas", pero se refiere al conjunto de actividades que nosotros llamamos civilizaciones). En un momento dado puede haber tres o cuatro diversas civilizaciones vivas a la vez, todas de distinta edad. Ha habido varias en el pasado, que han muerto o que han sido destruídas. Una civilización puede entrar en contacto con otra, puede destruirla o imitarla o aprender cosas de ella. Pero una civilización no

---

auraient pu leur acquérir à la faveur de tant de siècles. De là vient que, par une prérogative particulière, non seulement chacun des hommes s'avance de jour en jour dans les sciences, mais que tous les hommes y font un continuel progrès, à mesure que l'univers vieillit, parce que la même chose arrive dans la succession des hommes que dans les âges différents d'un particulier. De sorte que toute la suite des hommes, pendant le cours de tant de siècles, doit être considérée comme un même homme qui subsiste toujours et qui apprend continuellement; d'où l'on voit avec combien d'injustice nous respectons l'antiquité dans sa philosophie: car, comme la vieillesse est l'âge le plus distant de l'enfance, qui ne voit que la vieillesse dans cet homme universel ne doit pas être cherchée dans les temps proches de sa naissance, mais dans ceux qui en sont les plus éloignés? Ceux que nous appelons anciens étaient véritablement nouveaux en toutes choses et formaient l'enfance des hommes proprement; et comme nous avons joint a leurs connaissances l'expérience des siècles qui les ont suivis, c'est en nous que l'on peut trouver cette antiquité que nous révérons dans les autres.

[9] Este argumento fué llevado a veces hasta el extremo, y hubo quienes sacaran la conclusión de que estamos ahora en la edad antigua de la civilización, que es sabia pero débil, y que va acercándose a su muerte. Esta idea se hizo tan popular a principios del siglo XVII, que se propuso como tema para una disputa filosófica de Cambridge en 1628. El opositor, cuyo deber era argüir en contra de ella, pidió a Milton su ayuda; Milton respondió con un vigoroso ataque contra la creencia en la senilidad del universo, su poema latino *Naturam non pati senium.* (Véase R. F. Jones, "The background of the *Battle of the books*", en *Washington University Studies, Humanistic series,* vol. VII, núm. 2, pp. 104-116.)

nace de otra superándola, tal como no nace un árbol plenamente desarrollado de la copa de otro árbol. Spengler infiere de su idea que el crecimiento, madurez y ocaso de todas las diversas civilizaciones siguen un esquema rítmico, y se manifiestan en fenómenos intelectuales, sociales y artísticos siempre parecidos. Así dice que los tiempos presentes se están preparando para "la era de los cesarismos guerreros" —nombre que acuñó desde los tiempos de la Primera Guerra Mundial, antes de la entrada en escena de Hitler, Mussolini y compañía—, y dice de esa era que es *contemporánea* del período Hyksos en Egipto (*ca* 1680 a. C.), del período helenístico de la civilización grecorromana (300-100 a. C.) y de la era de las luchas de los Estados en China (480-230 a. C.). (Uno de los aspectos más accesorios de esta teoría, pero no de los menos impresionantes, es que ayuda a explicar la simpatía que los hombres de una civilización suelen sentir por sus "contemporáneos" de otra, y el rechazo o falta de comprensión con que reciben el arte o el pensamiento de un período demasiado primitivo o demasiado tardío para que puedan captarlo. Es evidente, por ejemplo, que Tácito fué un gran historiador; pero no hemos llegado aún al período en que podremos apreciar plenamente su actitud espiritual y su extraño estilo, porque Tácito pertenecía a una era más madura que nosotros; en cambio, las religiones de misterios de la Antigüedad, las historias de santos en el cristianismo primitivo y las creencias religiosas de "primitivos" más recientes, como los fundadores del mormonismo, son cosas de épocas demasiado tempranas para que la mayor parte de nosotros pueda entenderlas en estos tiempos.)

En caso de ser cierta esta teoría, estaban en un error los que en la Querella de Antiguos y Modernos decían que los hombres de sus días, por el hecho de vivir en una época posterior a los griegos y romanos, eran más sabios que ellos. Vivían, sí, en una época posterior según el tiempo absoluto, pero no según el tiempo relativo. Spengler sostiene que, en el gráfico de la evolución de las civilizaciones, los hombres de la era barroca estaban en una etapa más primitiva. Luis XIV se parece a Augusto César, sus poetas declaman como los poetas del siglo de Augusto, y el Louvre corresponde a la reconstrucción de la parte central de Roma por Augusto. Pero tanto el monarca como las artes de la Francia del siglo XVII vienen a ser *menos maduros* que los de la Roma de Augusto.

Además, dejando a un lado las teorías, los desnudos hechos de la historia son suficientes para rebatir el argumento. El desarrollo de la civilización *no* ha sido continuo desde el floreci-

miento de la cultura grecorromana. Muchas cosas lo han interrumpido. Las guerras, las irrupciones de bárbaros y otras mil calamidades han causado en él un retroceso de muchos siglos. El europeo del siglo x de nuestra era no llevaba diez siglos de adelanto con relación al europeo del primer siglo, sino un retraso de muchos siglos en todos los aspectos, a no ser el de la religión.

3) Algunos de los que participaron en la batalla esgrimieron un tercer argumento, que ensambla con el segundo. Lo propuso sucintamente Charles Perrault en esta máxima: *La naturaleza no cambia.*[10] Los leones de hoy no son menos fieros que los de los días de Augusto César; el aroma de las rosas no es menos suave; la estatura humana no es ni más alta ni más baja. Por consiguiente, las obras de los hombres son tan buenas hoy como en los tiempos clásicos.

Este argumento es también, por lo menos, una verdad a medias. Es cierto que las grandes cosas de la vida, de las cuales nace el arte, cambian poquísimo: el amor, el pecado, la honra, el miedo de la muerte, el afán de poder, los placeres de los sentidos, la admiración de la naturaleza y el temor de Dios. Esto no prueba, sin embargo, que en todos los tiempos y lugares sean los hombres igualmente hábiles para producir obras de arte con estos materiales. El arte es una función de la sociedad. La capacidad humana de crear obras de arte con esos temas universales depende en gran parte del carácter de la sociedad en que uno vive: su estructura económica, su desarrollo intelectual, su historia política, sus contactos con otras civilizaciones, su religión y su moral, la distribución de su población entre diversas clases y ocupaciones y tipos de habitación, y hasta el clima de que goza. Todos tenemos voz y podemos cantar; los hombres han cantado siempre; pero el arte del canto, y el arte de escribir música para solistas o para coros, requiere largo tiempo para desarrollarse, y no llega a un nivel supremo sino en períodos y lugares muy especiales. A lo largo de la historia los hombres han gozado en ver mujeres hermosas (y las mujeres hermosas han gozado en ser vistas). Pero en el Islam peca contra la ley del Profeta el que hace una representación de alguna cosa viva, de modo que no hay artistas árabes que se puedan comparar

[10] *La nature est immuable* (citado por H. Rigault, *Histoire de la querelle des anciens et des modernes,* vol. I. de sus *Œuvres complètes,* París, 1859, p. 192). Esta idea ya la había propuesto Du Bellay en su *Deffence,* y Ronsard la había sostenido: véase H. Gillot, *La querelle des anciens et des modernes en France,* París, 1914, p. 45.

con Giorgione o con Rubens. En los Estados Unidos de la época colonial era cosa indecente pintar desnudos, no había dinero suficiente para sostener escuelas de arte, y la vida solía ser dura, de modo que no hay en los Estados Unidos cuadros de mujeres pintados durante la Colonia que se puedan parangonar con los de los pintores franceses de esos tiempos, Boucher y Fragonard. En todos los tiempos los hombres *pueden* realizar grandes obras de arte; pero a veces falta el impulso y a menudo faltan las condiciones sociales y la preparación necesaria para ello, y sin estos requisitos es imposible realizarlas. En consecuencia, el argumento no prueba ni rebate la primacía del arte y la literatura de los clásicos.

4) El cuarto argumento es el argumento del gusto. Muchos modernistas, al mismo tiempo que defendían el arte contemporáneo, invertían la acusación y atacaban a los clásicos, diciendo que sus obras estaban mal escritas y que eran radicalmente ilógicas.

Esto era consecuencia de las exageraciones a que se llevó la admiración por los clásicos, y una reacción natural contra ese culto. Es molesto que le vengan a uno con qúe Homero está absolutamente por encima de toda crítica, o que la *Eneida* de Virgilio es el poema perfecto; y aseveraciones como ésas provocan siempre una rebeldía. Ya en el siglo IV antes de nuestra era Platón se levantaba contra la general creencia de que las enseñanzas de Homero era siempre rectas y siempre nobles.[11] Ciertos pensadores ortodoxos de Grecia declaraban a Homero un receptáculo de toda la sabiduría conocida (teoría graciosamente puesta en chunga por Swift en su *Cuento de un tonel*); y contra ellos se había levantado Zoilo, que hizo pedazos la *Iliada* y la *Odisea* acusándolas de mal gusto e inverosimilitud. Una expresión muy corriente de esta reacción fué la parodia. La parodia había sido común en la Antigüedad, particularmente entre los filósofos escépticos y cínicos que, imitando en son de guasa los más grandes versos de Homero, solían atacar su autoridad, y a través de él la inviolabilidad de la tradición y las convenciones aceptadas. La parodia épica comenzó otra vez en el Renacimiento no bien hubieron llegado los hombres a familiarizarse realmente con la *Eneida,* y ha continuado hasta tiempos muy recientes. Uno de los primeros ataques contra la autoridad de los clásicos, uno de los primeros que desencadenaron la Querella de Antiguos y Modernos, fueron los *Pensamientos diversos* de Alessandro Tassoni.

[11] Platón, *República,* II, 377*b* y sigs.

Pues bien, este mismo Tassoni (1565-1635) fué autor de una excelente y famosa parodia épica, *El cubo robado (La secchia rapita)*, poema heroico-burlesco que narraba cierta guerra que había estallado en el siglo XIII entre Módena y Bolonia, y cuya causa había sido efectivamente el robo de un cubo perteneciente a un boloñés. Este poema fué copiado por Boileau en *El facistol*, y después, a través de Boileau, por Pope en *El rizo robado (The rape of the lock)*. Precisamente antes de que la batalla empezara en Francia, Scarron había cosechado buenos aplausos con dos de esas parodias, *Tifón o La batalla de los gigantes* (1644) y el *Virgilio burlesco* (1648-1653, sobre un modelo italiano), y a Scarron lo siguieron otros. Dos de los más divertidos libros que se escribieron durante la contienda fueron parodias épicas semejantes: la *Historia poética de la guerra recientemente declarada entre los antiguos y los modernos*, de François de Callières (1688) y *La batalla de los libros* de Jonathan Swift (1697-98; publicada en 1704).

Este ataque contra los clásicos tiene dos aspectos principales, que se suelen confundir. En pocas palabras, consiste en decir que *los autores griegos y romanos son necios, o vulgares, o a veces las dos cosas.*

Se subraya, por ejemplo, la estupidez de sus convenciones dramáticas, como la intromisión de los dioses en los conflictos humanos. Lucano pensaba ya esto mismo en el siglo I de la era cristiana, y (para superar a Virgilio) escribió una epopeya en que no interviene ningún personaje divino. Se recordará que el falso autor "Dares Frigio" afirmaba que su relato era auténtico porque en la acción no aparecían ni intervenían los dioses.[12] En este segundo aspecto de la Querella, los modernos parecen haber tenido la ventaja. Sin embargo, es difícil escribir sobre asuntos nobles sin hacer entrar lo sobrenatural, y en una época fecunda en críticos mordaces es siempre fácil tornar en ridículo la aparición de divinidades tangibles y audibles. Las más ambiciosas obras realizadas con semejantes recursos en los tiempos modernos ya nos parecen sencillamente inaguantables, como *Los dinastas* de Thomas Hardy y *El anillo de los Nibelungos* de Wagner.

Por otra parte, hay en la historia más antigua y en las leyendas primitivas de Grecia y Roma, cuando se las lee sin la necesaria perspectiva histórica e imaginativa, muchas absurdas incongruencias. Cuando en una época de mitos se hace célebre un hombre excepcionalmente valiente o una mujer excepcional-

[12] Véase *supra*, pp. 86-90.

mente hermosa, al punto se adhieren a su historia rasgos de la vida de otras personas que se atribuyen a ese héroe o a esa heroína, sin que importe si encajan o no en el resto de los hechos. Las pequeñas divinidades regionales acaban por identificarse, en el transcurso del tiempo, con dioses y diosas más conocidos, que adquieren de ese modo muchos caracteres distintos y a menudo paradójicos. Cuando todas las leyendas se ponen por escrito, algunas de ellas resultan evidentemente contradictorias. Nada más fácil para un severo racionalista que concluir que todas esas cosas carecen de sentido. Pierre Bayle fué uno de los que sostenían este punto de vista. Llegó a calcular que, en el supuesto de que *todas* las leyendas sobre Helena la de Troya fuesen ciertas, no debió haber habido una Helena, sino sesenta, y probablemente un centenar, en los tiempos de la guerra troyana, y ninguna muy digna que digamos de que se peleara por ella.[13]

De la misma manera pueden criticarse las peculiaridades estilísticas de los poetas clásicos: Perrault y sus amigos solían divertirse enormemente parodiando los largos *símiles* homéricos, con sus conclusiones tan fuera de lugar. Y el encadenamiento de las ideas en la poesía clásica puede ser acusado a veces de ingenuo o irracional. En su *Paralelo entre los antiguos y los modernos*[14] cuenta Perrault una excelente anécdota a este propósito. Cierto admirador de los clásicos ponderaba un día las bellezas de Píndaro con enorme entusiasmo, y recitaba en griego, con gran énfasis, los versos iniciales de la primera oda olímpica, de tal manera que su mujer hubo de preguntarle la causa de todo aquel alboroto. Él contestó que lo que estaba leyendo perdería toda su gracia en la traducción; pero como ella se empeñase, nuestro hombre tradujo:

> El agua es muy buena, en verdad, y el oro que brilla como fuego durante la noche resplandece maravillosamente entre las riquezas que hacen soberbio al hombre. Pero, espíritu mío, si tú deseas cantar los combates, no contemples otro astro más luminoso que el sol durante el día en el vacío del aire, pues no seríamos capaces de cantar combates más ilustres que los combates olímpicos.

Ella, después de escuchar esto, le dijo: "Te estás burlando de mí; lo que has hecho es un galimatías para tomarme el pelo;

[13] Véase J. L. Gerig y G. L. van Roosbroeck, "Unpublished letters of Pierre Bayle", sección 10, en *The Romanic Review*, vol. XXIV, 1933, p. 211.

[14] Citado por F. Brunetière, *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature*, París, 1924, pp. 123-124.

pero yo no me dejo engañar tan fácilmente." Y por más que su marido se esforzó en explicarle que estaba haciendo una traducción literal pura y simple, ella insistió en que los antiguos eran hombres cuerdos, que no decían cosas sin ton ni son como las que acababa de oír.

El segundo aspecto del argumento —la vulgaridad de los antiguos— es de mucho interés y de mucha importancia. En pocas palabras es éste. Los poetas clásicos son vulgares porque describen cosas bajas y emplean palabras indecorosas; sus héroes y heroínas se suelen entregar a emociones violentas, y hasta llegan a ejercer labores manuales. Los poetas modernos, los del siglo de Luis XIV, nunca escriben semejantes cosas: por consiguiente, los poetas modernos son superiores. Perrault se mofa de Homero porque habla de una princesa que va al río, con su séquito de doncellas, a lavar la ropa de sus hermanos;[15] Lord Chesterfield, personaje sumamente aristocrático, frunce el ceño cuando considera "el lenguaje de criados que tienen los héroes de Homero";[16] muchos lectores de gusto refinado y pulcra sensibilidad se sentían profunda y auténticamente escandalizados por la sola mención de cosas como animales domésticos y utensilios caseros, o, para decirlo con la misma falta de urbanidad de Homero, vacas y ollas.[17] Uno de los pasajes contra los que más comúnmente se

[15] Homero, *Odisea,* VI, 71 *ss.* Perrault, *Parallèle des anciens et des modernes,* diálogo cuarto, citado por H. Rigault, *Histoire de la querelle ..., op. cit.,* pp. 211 *ss.*; lo mismo dice Perrault en el prefacio de la parodia *Les murs de Troye ou l'origine du burlesque,* que escribió en colaboración con su hermano Claude (cf. G. Finsler, *Homer in der Neuzeit von Dante bis Goethe,* Leipzig, 1912, p. 179).

[16] Lord Chesterfield, carta de noviembre de 1750 a su hijo (*Letters,* ed. B. Dobrée, Londres, 1932, vol. IV, p. 1610), citada por D. Bush, *Mythology and the romantic tradition in English poetry,* Cambridge, Mass., 1937 (*Harvard Studies in English,* vol. XVIII), p. 6.

[17] Este horror por el empleo de nombres de objetos ordinarios es una de las características fundamentales del gusto de la época barroca. A las damas y a los caballeros de entonces les era sencillamente imposible soportar palabras indignas de damas y caballeros, esto es, las palabras que usan los trabajadores. Eran "bajas", no porque fuesen obscenas, sino porque llevaban connotaciones de trabajo manual. Ya nos volveremos a encontrar más abajo con este mismo sentimiento (cf. *infra,* vol. II, pp. 21-23 y 49-52); por ahora, véanse algunas citas que lo ilustran. En sus *Remarques sur l'Odyssée d'Homère,* X, pp. 410-411, escribe Racine:

Ces mots de veaux et de vaches ne sont point choquants dans le grec, comme ils le sont en notre langue, qui ne veut presque rien souffrir.

Le Bossu dice algo análogo en su *Traité du poème épique,* VI, 8 (citado por H. Gillot, *La querelle des anciens et des modernes en France, op. cit.,* pp. 188-189):

hacían reparos es el célebre símil homérico en que se compara al héroe Ayante, cuando se retira lentamente ante los rudos ataques de los troyanos, con un asno que se ha metido en un campo y está comiendo tercamente la grama, mientras los muchachos le dan de palos para quitarlo de allí.[18] La sola *palabra* "asno", decían los modernistas, es inadmisible en la poesía heroica; y sobre todo es infinitamente vulgar comparar a un prín-

---

Nous trouvons de la bizarrerie en des façons de parler, qui seroient ridicules en François, si on les traduisoit mot à mot. Nous trouvons de grandes bassesses dans les termes de chaudrons et de marmites, dans le sang, dans les graisses, dans les intestins et autre parties des Animaux parce que tout cela n'est plus que dans nos cuisines et dans nos boucheries, et que ces choses nous font bondir le cœur.

Finalmente, véase lo que escribe Desmarets de Saint-Sorlin en carta a su hermano Rolland (citado por el mismo Gillot, *op. cit.*, p. 505):

On est bien plus délicat qu'on ne l'estoit même du temps d'Auguste. On veut que tout soit remply de bon et de beau, et qu'il n'y ait rien de bas. Pourroit-on souffrir que je fisse certaines comparaisons comme Virgile qui compare Amatas furieux à un sabot, ou à une toupie que les enfants font aller dans quelque galerie; ou quand il compare une fureur à une eau qui bout dans un chaudron? ou quand il compare un esprit agité à une eau qui est aussi dans un chaudron, dans laquelle la lumière du soleil semble trembler et est agitée, et par répercussion frappe de tous côtés et les murailles et les planches d'une salle? Ces comparaisons portent l'esprit à des choses basses... Maintenant, on ne veut rien que de fort noble et de fort beau.

Los ataques contra el mal gusto de Homero comenzaron ya en 1561, el año en que Julio César Escalígero, gran admirador de Virgilio, publicó su *Poetice*, en la cual censuraba agriamente, en muchísimos pasajes, la cruda y necia conducta de los dioses y héroes homéricos. Véanse detalles y citas en G. Finsler, *Homer in der Neuzeit..., op. cit.*, pp. 135 *ss.*, y en H. Gillot, *op. cit.*, pp. 70 *ss.* Algunos de los poetas clásicos fueron acusados en este período de ser auténticamente obscenos, como indudablemente lo son. Pierre Bayle decía que las sátiras de Juvenal eran *égouts de saleté*, y por consiguiente inferiores a las de Boileau; llamaba a Marcial y a Catulo *des esprits grossiers et rustiques*, inferiores a La Fontaine. (Véase J. L. Gerig y G. L. van Roosbroeck, "Unpublished letters of Pierre Bayle", art. cit.) Sin embargo, el argumento de la obscenidad no se esgrimió muchas veces, puesto que sólo era aplicable a los géneros menores de la literatura clásica.

[18] Homero, *Ilíada*, XI, 558 *ss.* Racine, que conocía a Homero mejor que ningún hombre de su época, escribió a Boileau una carta muy juiciosa a propósito de este pasaje. Boileau había pensado en defender a Homero diciendo que "asno" era en realidad una expresión muy noble en griego. A esto le contesta Racine (*Lettre CXXV*, 1693):

J'ai fait réflexion aussi qu'au lieu de dire que le mot d'âne est en grec un mot très-noble, vous pourriez vous contenter de dire que c'est un mot qui n'a rien de bas, et qui est comme celui de cerf, de cheval, de brebis, etc. Ce très-noble me paroît un peu trop fort.

cipe con un asno. En la *Odisea*, el poeta dice cosas aún más groseras, pues al describir el palacio de Odiseo dice que tiene un muladar junto a la puerta.[19] La actitud general de estos críticos se parece a la de aquella señora victoriana que vió una vez a Sarah Bernhardt en *Antonio y Cleopatra*, y, después de contemplarla languideciendo de amor, estallando en tormentas de pasión y delirando de desesperación, murmuró: "¡Qué distinto es todo esto de la vida privada de nuestra querida Reina!"

La respuesta a este argumento es doble. En primer lugar (como observó Tasso), "quienes tienen acostumbrado el gusto a la pulcritud y al decoro de los tiempos presentes desdeñan esas costumbres como cosa rancia y envejecida".[20] No tiene en realidad nada de indecoroso el que una princesa vigile el lavado de la ropa, particularmente si se tiene en cuenta que cuando el poeta habla de Nausícaa no la pinta haciendo un trabajo sucio, sino más bien dando un paseo por la playa en compañía de sus doncellas, gozando de una especie de alegre día de campo, más real y no menos encantador que la Arcadia. Las maneras y costumbres de los poemas homéricos son ciertamente primitivas, pero son noblemente primitivas, y sólo un espíritu estrecho puede desdeñarlas acusándolas de grosería.

Por lo demás, *es cierto* que a veces se emplean en la literatura clásica palabras e imágenes tomadas de la vida ordinaria, aunque no en toda ella. (El historiador Tácito, por ejemplo, evita deliberadamente el llamar azada a la azada, y emplea la perífrasis "cosas con que se extrae la tierra"; no le gusta siquiera usar la palabra ordinaria "tabernas" para las cantinas que Nerón solía visitar en sus excursiones nocturnas, sino que las llama "posadas" o "fondas".)[21] Pero lo que no comprendían los críticos barrocos es que, aun en Homero, las palabras vulgares que ellos censuraban estaban cuidadosamente elegidas, y empleadas con

[19] Homero, *Odisea*, XVII, 297 ss.

[20] Tasso, *Discorsi del poema eroico*, II, pp. 46-47, en sus *Opere*, ed. G. Rosini, Pisa, 1823, vol. XII:

> *Quella maniera di guerreggiare usata dagli antichi, i conviti, le cerimonie, e l'altre usanze di quel remotissimo secolo pajono alcuna volta a' nostri uomini nojose, e rincrescevoli, anzi che no, come avviene ad alcuni idioti, che leggono i divinissimi libri d'Omero trasportati in altra lingua. E di ciò in buona parte è cagione l'antichità de' costumi, la quale da coloro, che hanno avvezzo il gusto alla gentilezza, e al decoro da questa, è schivata come cosa vieta, e rancida.*

[21] Tácito, *Anales*, I, LXV: "amissa per quae egeritur humus aut exciditur caespes". Los *deuerticula* de Nerón (que Suetonio llama *popinae* en su *Vida de Nerón*, cap. XXVI, 1) aparecen en los *Anales*, XIII, XXV.

mucha parquedad. Por ejemplo, "asno" aparece una sola vez en los poemas homéricos, en la imagen de Ayante retrocediendo ante el enemigo; e inmediatamente antes el poeta ha comparado al mismo Ayante con un león acosado, aunque raras veces emplea comparaciones dobles. Así, pues, lo que Homero quería decir es que Ayante era tan valiente como un león y tan terco como un asno, y que su valentía y su terquedad eran aspectos estrechamente vinculados de su personalidad. Esto es cómico. Pero Homero quería que fuese así. Y además, no hace en esto más que pintar fielmente la vida. Dejar de hablar de esos soldados valientes y necios en un poema cuyo asunto es la guerra hubiera sido falsificar el poema. Ayante *es* un héroe cómico, el único de la epopeya, aunque también Néstor y Paris tienen su aspecto humorístico. En cuanto a Odiseo, las aventuras que le ocurren durante su regreso llegan muchísimo más lejos que cualquier cosa de la *Ilíada*. Odiseo es sumamente listo, y hombre resuelto a todo. *Quiere* volver a su casa a pesar de las tentaciones y pruebas de todo género; *quiere* recobrar la posesión de su casa, de su mujer, de sus bienes, a pesar de que todo esto se lo disputan rivales más jóvenes. Para conseguirlo, tiene que sufrir. Naufraga y las olas lo arrojan, desnudo, a una isla extraña. Escapa de un gigante antropófago colgándose del vientre de un carnero. Para poder acercarse a su casa, tiene que disfrazarse de mendigo andrajoso, y sufrir que le arrojen huesos a la cabeza; pero todo lo soporta. A veces es patético durante estas pruebas, y a veces es grotesco, como cuando, en una noche de insomnio y de angustia, se le compara con una morcilla que alguien está guisando, dándole vueltas y vueltas en una caliente cacerola. Pero su humillación y sus rasgos grotescos son una parte de sus pruebas, y es necesario que las sufra para poder ser más verdaderamente heroico.

En lo fundamental, la cuestión es si puede conciliarse lo heroico con el sentido del humor. ¿Pueden tolerar una faceta cómica las emociones sublimes sin quedar debilitadas? Si no la toleran, entonces la *Comedia* de Dante, el *Macbeth* y el *Hamlet* de Shakespeare, *La vida es sueño* de Calderón, *La guerra y la paz* de Tolstoi, junto con otras muchas grandes obras, tienen que ser expurgadas o descartadas. Y hay que recordar que en los momentos culminantes de los poemas homéricos no hay sino imágenes y palabras de la más depurada nobleza.

Tras estos ataques contra el arte de los poetas clásicos se ocultan varios prejuicios que merecen examen, puesto que los hom-

bres que participaron en la Querella no siempre fueron conscientes de ellos.

El primero era el supuesto de que el gusto contemporáneo —el gusto de la época barroca, o más bien de Francia, o más bien de la aristocracia francesa, o más bien el de un reducido grupo dentro de la aristocracia francesa— era el dechado supremo de todo arte. Era un monarca tan absoluto como Luis. Podía juzgar aun de cosas que están al otro lado de las fronteras del arte. Se cuenta que la Mariscala de Luxemburgo, después de dar una ojeada a la Biblia, exclamó estremecida de horror: "¡Qué tono! ¡Qué espantoso tono! ¡Qué lástima que el Espíritu Santo tuviera tan poco gusto!" [22] Sin embargo, aunque se le creía impecable, este gusto tenía ciertas limitaciones. Algunas de sus normas habían sido creación de mujeres, y de mujeres que no leían las cosas con gran cuidado, de manera que muchas veces decretaban que un libro o un drama eran bárbaros porque su autor no consagraba al amor la atención que ellas juzgaban necesaria, y podían condenar hasta la obra más importante con sólo llamarla fastidiosa.[23] Por otra parte, el gusto estaba dominado abrumadoramente por la razón, y desconocía casi por completo las bellezas irracionales de la poesía. Dando por sentado que la poesía es simplemente un método refinado de decir cosas que podrían ser más claras dichas en prosa, el gusto de la era barroca esperaba que una traducción en prosa contuviera todas las bellezas del original poético. Y, lo que es más importante, ese gusto era terriblemente *snob*. Apenas podía tolerar la mención de alguien que estuviera debajo de la categoría de marqués. Una persona digna de que se escriba acerca de ella —afirmaban los críticos— no puede realizar más que obras sublimes, ni experimentar más que emociones grandiosas. De esto no hay más que un paso a una limitación del lenguaje que prohibe la sola mención de las cosas cotidianas, porque ordinario significa común, y común significa vulgar. Mucho tiempo después de esto, se produjo en cierta ocasión un verdadero tumulto en un teatro francés porque algún traductor del *Otelo* se había atrevido a usar la palabra *mouchoir* para designar el objeto que es la clave

[22] "Quel ton! quel effroyable ton! ah, Madame, quel dommage que le Saint Esprit eût aussi peu de goût!", citado por Lytton Strachey en "Madame du Deffand" (capítulo de *Books and characters*, Nueva York, 1922). La palabra *ton* no significa propiamente 'estilo', que quiere decir casi siempre estilo literario; la Mariscala se refería a todo el tono social del mundo bíblico.

[23] Sobre la influencia femenina en la formación del gusto en el siglo XVIII, véase H. Gillot, *op. cit.*, pp. 349 *ss.*

de la intriga; y un poèta barroco evitó la palabra *chien* llamando a este animal

de la fidelidad el respetable apoyo.[24]

Este hábito fué responsable, en muy gran medida, del culto cada vez más ardiente por las fórmulas poéticas y frases hechas que causaron la ruina de la poesía francesa en el siglo XVIII: el estremecimiento de horror por las palabras bajas lo fué invadiendo todo, hasta el grado de que la misma palabra *amor* comenzó a parecer vulgar, y era de mejor tono decir *fuegos* o *llama*. Algo de esta tendencia podría atribuirse originalmente a influencia española, puesto que en aristocrático desdén por el mundo ordinario nadie (por lo menos en la civilización occidental) ha llegado a superar a la nobleza española del siglo XVII. Lo cierto es que acarreó una drástica limitación de vocabulario y de sintaxis en el teatro francés, y contribuyó a acabar con una forma literaria muy prometedora. Estas convenciones, como creían Victor Hugo y los otros escritores revolucionarios que las ata-

[24] "De la fidélité le respectable appui", citado por Lytton Strachey en "Racine" (capítulo de *Books and characters, op. cit.*). En ese pasaje estudia Strachey (pp. 22-23) el empleo de perífrasis semejantes en el teatro de Racine: por ejemplo, cuando Roxana (en *Bajazet*, IV, v), en vez de decir simplemente que estrangulen con cuerdas a su amante, exclama:

Qu'ils viennent préparer ces nœuds infortunés
par qui de ses pareils les jours sont terminés.

Strachey ofrece dos razones en justificación de tales circunloquios. Una es que "the things of sense —physical objects and details— . . .must be kept out of the picture at all hazards. . . so that the entire attention may be fixed upon the central and dominating features of the composition —the spiritual states of the characters"; y en seguida compara la perífrasis con "the hastily dashed-in column and curtain in the background of a portrait". Pero su comparación no puede resistir a un examen atento, pues en realidad le era más difícil a Racine discurrir semejantes perífrasis que escribir simple y llanamente las palabras en lugar de las cuales están; y tampoco resiste a la razón, pues los estados espirituales de los personajes se manifiestan casi siempre de modo más claro y agudo cuando hay una mención de cosas concretas y tangibles que los haga vívidos, y es entonces cuando mejor se fija en ellos la atención de los espectadores. La última escena del *Rey Lear* y la escena de sonambulismo de *Macbeth* son ejemplos de esto que decimos. La otra razón presentada por Strachey es que lo que algunas veces se propone Racine es expresar mediante esas circunlocuciones un estado de confusión en el espíritu de sus personajes, lo cual demostraría que Racine es un gran artista, pero no que la regla sea estéticamente valiosa. Mejor sería reconocer que la regla se imponía, no por purismo estético, sino por la censura social, deplorarla y mostrar cómo buscó Racine la manera de sortearla y superar sus limitaciones.

caron, eran indudablemente un aspecto del viejo sistema social; pero para destruirlas fué necesario más tiempo que para derrocar la monarquía misma. Sobrevivieron a la Revolución y al Terror; habrá que esperar una generación más para ver cómo

las Musas, seno al aire, cantan la Carmañola.[25]

El segundo prejuicio que se ocultaba tras el ataque de los modernos es el nacionalismo. Desde la época de Alfredo en Inglaterra, desde la época de Dante en Italia, hemos visto cómo la lengua nacional de cada país suele emplearse como tónico para robustecer el patriotismo. Muchos estadistas y pensadores, deseosos de intensificar la solidaridad de sus pueblos, han ponderado su lengua llamándola igual o superior al griego y al latín. Esta idea fué la que inspiró a Dante su tratado *Del estilo vulgar*.[26] Ya había aparecido en Francia con la *Defensa e ilustración de la lengua francesa* de Du Bellay.[27] Después de él, reapareció en Malherbe (que, aunque purista y "clasicista", desdeñaba muchas de las mejores obras de la literatura clásica), y más tarde, en 1863, en el tratado *De la excelencia de la lengua francesa* de François Charpentier, según el cual la admiración por los grie-

[25] "Les neuf Muses, seins nus, chantaient la Carmagnole" (Victor Hugo, *Les contemplations*, I, VII: *Réponse à un acte d'accusation*). Sobre este tema véase *infra*, vol. II, pp. 172-175.

[26] Dante, *De vulgari eloquio*, obra mencionada *supra*, pp. 120-121.

[27] Sobre la *Deffence et illustration de la langue françoyse* véase *supra*, pp. 366-367. [Acerca de las tendencias nacionalistas análogas en la España de los siglos XVI y XVII, véase Rafael Lapesa, *Historia de la lengua española*, 2ª ed., Madrid, 1950, pp. 200 *ss.* Muchos afirmaban que el español no tenía por qué reconocer ventaja al griego ni al latín. Véanse en general *Las apologías de la lengua castellana en el Siglo de Oro*, editadas por J. F. Pastor, Madrid, 1929 (vol. VIII de la colección *Clásicos olvidados*). Y cf. *supra*, p. 176, nota 13.] El aspecto nacionalista francés del ataque modernista en la Querella de Antiguos y Modernos está muy bien expuesto por H. Gillot, *op. cit.*, pp. 37 *ss.* Muchos de los modernos veían en aquella contienda una lucha entre el latín, la lengua internacional, y el francés, que, habiendo dejado de ser un dialecto, estaba ahora afirmándose como lengua de cultura; y uno de los más encarnizados combates fué el que se trabó en torno a la cuestión de si una inscripción a la memoria de Luis XIII debía escribirse en latín o en francés. (Esta fué la ocasión en que Desmarets de Saint-Sorlin —cf. *infra*, p. 437— publicó su *Comparaison de la langue et de la poésie françaìse avec la grecque et la latine*, en 1670.) Otro argumento que a veces blandían los "modernos" en Francia es que el francés era la lengua ideal, que dejaba muy atrás, en belleza y expresividad, al latín y a cualquier otra lengua, de la misma manera que Francia era el país perfecto, dotado de todas las variedades posibles de riqueza y de gracia. Esta tesis, aunque sea apenas digna de examen objetivo, ha reaparecido de tiempo en tiempo en otros países; podemos escucharla todavía hoy, y sin duda también mañana.

gos y romanos estorbaría a los franceses el cultivar debidamente su propia lengua. En aquella época esto parecía absolutamente razonable. Era imposible prever en ello un aspecto del movimiento general hacia el nacionalismo que, en los siglos XIX y XX, tendría tan funestos resultados, no sólo en la política sino también en la literatura, y algunas veces en el arte y en la música. Sería un oscurecimiento de la luz el que algún país europeo o americano llegase a caer víctima del engaño de decir que tiene su *propia* literatura y su *propia* cultura. Los políticos pueden ser nacionalistas (aunque los más grandes nunca se quedan allí). Pero los artistas, como los hombres de ciencia, se mueven en una tradición que abarca muchos países y muchas historias, trascendiéndolos a todos. Los mejores artistas creadores son aquellos que viven más plenamente dentro de su nación y su tiempo y también dentro de la corriente general de civilización, mucho más ancha, en comparación de la cual el Estado más poderoso es sólo un pequeño canal, un simple tributario.

Una tercera tendencia que había tras el ataque de los modernistas era su oposición a la autoridad tradicional.[28] Veían en el prestigio de los antiguos un lastre, un peso muerto que no dejaba a la edad nueva desarrollar plenamente sus fuerzas, que impedía a los hombres pensar clara y audazmente y que llenaba de ataduras la aspiración y la invención. En esto hablaban con las mismas palabras que los hombres del Renacimiento, y representaban lo mejor del espíritu de esa época. Cuando se les descubrió por vez primera, y cuando se les empleó adecuadamente, los grandes monumentos de la Antigüedad clásica fueron invitaciones a generosa rivalidad, no órdenes de laboriosa imitación. En la era revolucionaria, a principios del siglo XIX, vinieron a ser eso de nuevo. Pero en la era barroca fueron demasiado a menudo como un peso agobiador sobre la fantasía. Los hombres de ciencia y los filósofos en particular los atacaban a causa de este letargo que producían, y se jactaban de desconocer toda tradición en el progreso de su propia obra. Bacon fué el primero que rompió lanzas en este terreno. Algunos de sus sucesores, partidarios de la Royal Society, llegaron al extremo de afirmar que nada grande podría realizarse si no se hacían a un lado todas las artes antiguas, y que todo cuanto oliera a Antigüedad tendría que destruirse y arrancarse de raíz.[29] Descartes, que se enorgu-

[28] Sobre este particular véase H. Rigault, *Histoire de la querelle . . ., op. cit.*, pp. 159 *ss.*

[29] Citado por R. F. Jones, "The background of the *Battle of the books*", art. cit., p. 117; véase el mismo ensayo, pp. 102 *ss.*, acerca de la actitud de

llecía de pensar su filosofía por su propia cuenta, se ufanaba de haber olvidado el griego por completo, y aunque escribió dos de sus obras en latín, más tarde las hizo traducir cuidadosamente.

Los modernos deseaban asimismo defender el naturalismo, en oposición a la sublimidad convencional y a la irrealidad altamente estilizada de la literatura clasicista. Uno de los paladines del bando moderno fué Charles Perrault, que nos dejó algunos de los cuentos de hadas más célebres del mundo occidental: *El gato con botas, Caperucita roja, Barba Azul* y *La cenicienta.* También en este aspecto tenían los modernistas más justicia que sinrazón de su lado. Las más grandes obras de la literatura barroca son aquellas que consiguen expresar directa y totalmente las eternas realidades del corazón humano a pesar de la cuidadosa corrección del lenguaje y de la solemnidad y simetría de la expresión. Este conflicto está inmortalizado en una célebre escena del *Misántropo* de Molière, donde Alceste censura agriamente un poema amoroso elegíaco lleno de afectación, y dice que prefiere mil veces una linda cancioncita popular, porque está más cerca de la naturaleza.[30] (Y sin embargo, en esta misma comedia, un admirable discurso sobre la ceguedad de los amantes está

Bacon, cada vez más agresiva. La reverencia medieval por la filosofía de Aristóteles fué el principal blanco de estos ataques, de suerte que muchos de los "antiguos" estaban en ese punto de acuerdo con los modernistas. Boileau escribió en 1671 un *Arrêt burlesque* en que se mofaba de ciertos catedráticos que habían tratado de obtener una legislación que prohibiera la difusión de la doctrina de Descartes y apoyara el escolasticismo aristotélico. F. Morrison, "A note on *The battle of the books*", en el *Philological Quarterly*, vol. XIII, 1934, núm. 4, pp. 16-20, observa que Swift pudo haber leído esa parodia antes de escribir la suya.

[30] Molière, *Le misanthrope,* I, II:

ALCESTE: *Ce style figuré, dont on fait vanité,*
sort du bon caractère et de la vérité:
ce n'est que jeu de mots, qu'affectation pure,
et ce n'est point ainsi que parle la nature.
Le méchant goût du siècle, en cela, me fait peur.
Nos pères, tous grossiers, l'avoient beaucoup meilleur,
et je prise bien moins tout ce que l'on admire.
qu'une vieille chanson que je m'en vais vous dire:
Si le Roi m'avoit donné
Paris, sa grand' ville,
et qu'il me fallût quitter
l'amour de ma mie,
je dirois au roi Henri:
"Reprenez votre Paris:
j'aime mieux ma mie, au gué!
j'aime mieux ma mie."

traducido de Lucrecio prácticamente palabra por palabra: Molière tenía una excelente educación clásica.)[31]

El más endeble de los prejuicios modernistas es el quinto. La mayor parte de los modernistas no sabían nada de griego, o sabían muy poca cosa. Y todos ellos suponían que las traducciones bastaban y sobraban para permitirles juzgar de las mejores obras de la Antigüedad, traducciones muchas veces en prosa, y a menudo (como sabemos ahora) positivamente incorrectas. Perrault mismo escribió en cuatro volúmenes una comparación entre los antiguos y los modernos aunque era absolutamente incapaz de leer el griego y sabía muy poco de la literatura latina, fuera de las obras de Cicerón, Horacio, Ovidio y Virgilio.[32] Es verdad que las buenas traducciones de los libros clásicos son pocas, pero esto no quiere decir que podamos tomar las malas como autoridad, del mismo modo que no podemos juzgar un cuadro por una mala fotografía en blanco y negro. También se puede argüir que, consciente o inconscientemente, los modernos afirmaban una preferencia por la tradición latina, poniéndola por encima de la griega; se atacaba a Homero muchísimo más que a Virgilio; los principales defensores de los antiguos (Racine, Madame Dacier, Boileau) eran excelentes conocedores de la literatura griega; y cuando vino la regeneración de los estudios clásicos, a fines del siglo XVIII, esto se debió a una comprensión más profunda del griego. Hacia esa época[33] estaba a punto de empezar una nueva Querella de Antiguos y Modernos.

Fases de la Querella

Tan llena de confusión, de tumultos, de vanas jactancias, de golpes errados e inesperadas derrotas como cualquier batalla homérica, la Querella de Antiguos y Modernos en Francia es difícil de describir con alguna ilación que se pueda entender y guardar en la memoria. Su complicación aumenta por el hecho de que ciertas enemistades personales que nada tenían que ver con el asunto, como la polémica entre Boileau y los jesuítas y las con-

[31] Molière, *Le misanthrope*, II, IV:

> ÉLIANTE: *L'amour, pour l'ordinaire, est peu fait à ces lois,*
> *et l'on voit les amants vanter toujours leur choix...*

Compárese Lucrecio, *De rerum natura*, IV, 1153 *ss.*

[32] Véase A. A. Tilley, *The decline of the age of Louis XIV*, Cambridge, 1929, pp. 338 *ss.*; H. Rigault, *Histoire de la querelle..., op. cit.*, cap. V; G. Finsler, *Homer in der Neuzeit..., op. cit.*, pp. 191 *ss.*

[33] Véase el capítulo XX del presente libro.

tiendas entre los partidarios de Corneille y los partidarios de Racine, oscurecían a menudo los puntos del debate; por el hecho, también, de que hombres de segunda categoría planteaban a veces argumentos de primera categoría para fundar conclusiones equivocadas, y finalmente por el hecho de que críticos realmente importantes, como Boileau, nunca se hicieron a sí mismos ni a su causa plena justicia. Sin embargo, si se tienen claramente a la vista los principales argumentos, será fácil de seguir el curso verdadero de la batalla.

Los primeros dardos se dispararon en Italia a principios del siglo XVII. Homero y sus admiradores helenizantes fueron atacados por el brillante Alessandro Tassoni, autor de la epopeya burlesca *El cubo robado*. En sus *Pensamientos diversos* (1620) aplicó el argumento 4 a la *Iliada* con ingenio implacablemente mordaz y con elevado gusto barroco.[34] Tassoni acumulaba sobre la blanca cabeza de Homero la mayor parte de las objeciones que luego levantarían los críticos de épocas más tardías: inverosimilitud de muchos incidentes, debilidad de estructura, vulgaridad de las imágenes, ausencia de un solo gran tema central, intervenciones de los dioses en batallas humanas, incoherencias de los héroes y muchas otras cosas. Y proseguía con el argumento positivo de que los hombres modernos son efectivamente superiores, con mucho, a los antiguos de Grecia y Roma en casi todas las esferas de la vida y del arte.

La pugna se hizo más acalorada en Francia. Su primera fase estuvo centrada aquí en torno a la Academia francesa, fundada en 1635. El nombre mismo de esta institución afirmaba implícitamente que la Francia del siglo XVII estaba por lo menos tan avanzada en las cosas intelectuales como Grecia, pues la Academia no era un calco fiel del instituto de investigación fundado por Platón, sino una rival, y aun —así se esperaba— una superación. Ahora juzgamos más bien a la Academia francesa como una autoridad que decide un tanto dictatorialmente acerca de cuestiones de lengua y de gusto, una corporación cerrada, dotada del talento de no elegir a los escritores más grandes. Pero

[34] *Pensieri diversi:* en los libros noveno y décimo están los argumentos que tienen relación con la Querella. Según G. Finsler, *op. cit.*, pp. 85 *ss.*, la obra de Tassoni había aparecido ya en 1601 con el título de *Questioni filosofiche*. Finsler hace un útil examen de ella, y de otra obra italiana en que se exponían ideas parecidas, la *Comparazione di Torquato Tasso con Omero e Virgilio* (1607), de Paolo Beni. Cierto es que la relación entre Tassoni y los "modernos" franceses no es muy estrecha; pero Pierre Perrault publicó una traducción de *La secchia rapita* en 1678, y se sirvió del prefacio para lanzar propaganda modernista contra Boileau.

debemos guardarnos de creer que, a raíz de su fundación, hubiera en ella una tendencia uniforme, o que fuera conservadora. Por el contrario, la mayor parte de sus primeros miembros fueron lo que hoy llamaríamos progresistas avanzados; Boileau, que admiraba la tradición, estuvo entre la minoría durante toda su vida de académico; y uno de los problemas accesorios que hicieron confusa la Querella de Antiguos y Modernos fué la lucha por el predominio de la Academia y por la facultad de escribir sus estatutos.

El cuarto discurso que se pronunció ante la Academia, en la sesión del 26 de febrero de 1635, fué un ataque contra la literatura clásica lanzado por el dramaturgo Boisrobert. También él utilizó el argumento 4, pues lo animaba el propósito de demostrar que sus propios dramas habían fracasado únicamente porque sus espectadores tenían una admiración mal entendida por los poetas grecorromanos, y que los antiguos, aunque inspirados indudablemente por el genio, eran inferiores en gusto y gracia a sus contemporáneos y a él mismo. Consta que el discurso tuvo un tono agriamente polémico, pero no provocó ninguna reacción inmediata (lo cual confirma que la Academia se inclinaba del lado "moderno"), y por lo demás no ha llegado a nuestros días.

Un ataque más sostenido y violento contra los clásicos fué el que lanzó una generación más tarde uno de los más poderosos ministros de Richelieu, Jean Desmarets de Saint-Sorlin (1596-1676), a quien Boileau llamaba "el profeta Desmarets". Este hombre fué exactamente coetáneo de Milton; se convirtió en la mitad de su vida, haciéndose un católico militante y resuelto; y su ambición, como la de Milton, fué escribir un gran poema cristiano que igualara por su técnica y superara por su asunto a las epopeyas de la Antigüedad pagana. Llevó a cabo dos intentos principales: *Clodoveo,* sobre la conversión del rey pagano de los francos al cristianismo (1657; reimpreso con un prefacio polémico en 1673) y *María Magdalena* (1669), sobre la conversión de la cortesana judía a la fe de Cristo y su conquista de la santidad. Aunque estos poemas no son grandes obras de arte, la teoría que los inspiró es admirable, y fué un error de Boileau el condenarlos.[35] Esta teoría ha quedado justificada no sólo por el *Paraíso perdido,* sino también por las tragedias de Corneille y Racine, algunas de las cuales están escritas sobre asuntos bíblicos o cristianos *(Polieucto, Ester, Atalía),* mientras que otras

[35] Boileau, *Art poétique,* III, 193 *ss.* Los poemas épicos de Desmarets se estudian en G. Finsler, *op. cit.,* pp. 160 *ss.*

son cristianas por su espíritu: el arrepentimiento de la reina en *Fedra,* la resignación de la mártir en *Ifigenía.* Pero Milton, Tasso, Racine y otros grandes poetas cristianos reconocieron primero la nobleza de las obras de los antiguos, y en seguida trataron de superarlas. El profeta Desmarets cometió el error de tratar de probar que sus propias obras y las de sus coetáneos tenían que ser buenas porque las obras de los antiguos eran malas. (Éste es otra vez el argumento 4.) Una graciosa muestra de su voluntaria ceguera es que uno de sus tratados críticos sostenga la superioridad de los modernos en una discusión presentada en forma de diálogo platónico entre dos personajes que ostentan los nombres griegos de Eusebio y Filedón.[36] Antes de morir, invocó solemnemente a Charles Perrault exhortándolo a continuar la lucha:

> Ven, Perrault, y defiende la Francia desolada,
> ven, combate conmigo a esta gente malvada,
> esta turba rebelde que, aunque flaca, se obstina
> en desdeñar nuestra obra y alabar la latina.

Y en seguida, como Hamílcar después de dictar a Haníbal su juramento de odio eterno a Roma, se durmió en la paz del Señor.[37]

Otro ataque se desencadenó en 1683, cuando el ingenioso Bernard Le Bovier de Fontenelle (1657-1757) publicó sus *Diálogos de los muertos.* La idea fundamental de estas imaginarias conversaciones es una expansión del argumento 3, pues en ellas se presenta a los antiguos y a los modernos en un nivel exactamente igual: Montaigne habla con Sócrates, y Erasístrato el médico con Harvey el cirujano. Pero también conceden atención al argumento 2. Fontenelle cree que en las artes y las ciencias el progreso es, no ya una posibilidad, sino una "ley" inevitable; y a lo sumo atenúa esta idea con alguna reflexión que le dicta su cinismo ilustrado, como cuando Harvey y Montaigne, tras explicar el progreso científico y material de los tiempos modernos, conceden que, aunque los hombres han aprendido más que sus

[36] Este tratado, intitulado *Délices de l'esprit* (1658), utiliza los argumentos 1 y 2, con particular referencia a los progresos de la arquitectura.

[37] Citado por H. Rigault, *Histoire de la querelle..., op. cit.,* p. 120:

> *Viens défendre, Perrault, la France qui t'appelle;*
> *viens combattre avec moi cette troupe rebelle:*
> *ce ramas d'ennemis, qui, faibles et mutins,*
> *préfèrent à nos chants les ouvrages latins.*

Al mismo Rigault se debe la comparación con Hamílcar.

antepasados, no por ello se han hecho mejores. Hay también varias tajantes afirmaciones del argumento 4: en una conversación con el fabulista Esopo, Homero es ridiculizado a causa del absurdo comportamiento de sus dioses y héroes. Fontenelle lanzó nuevos ataques indirectos contra los antiguos en su *Discurso sobre la naturaleza de la égloga,* donde defiende sus propios poemas bucólicos, atrozmente artificiosos, declarando vulgar a Teócrito y afectado a Virgilio; otro tanto hizo en su *Digresión sobre los antiguos y los modernos* y en sus *Observaciones sobre el teatro griego,* donde llama a Esquilo "una especie de loco", como sin duda lo era para aquel cerebro tan equilibrado y estrecho.

Pero éstas no fueron sino escaramuzas. La acción principal de la batalla se inició el 27 de enero de 1687 y la desencadenó Charles Perrault, que leyó ante la Academia un poema sobre *La época de Luis el Grande.* Esta obra se fundaba principalmente en los argumentos 3 y 4, atacaba el mal gusto de las epopeyas homéricas y daba una lista de varios franceses coetáneos que —decía Perrault— llegarían a ser a su debido tiempo tan célebres como los grandes griegos y romanos. En esta lista aparecen personajes tan soberanamente oscuros como Maynard, Gombauld, Godeau, Racan, Sarrazin, Voiture, Rotrou y Tristan, junto con Régnier y Malherbe, que son ligeramente más conocidos, y Molière, que es en verdad una figura universal; no se menciona a Racine ni a Boileau.

Mientras se leía el poema, Boileau fruncía el ceño y se ponía cada vez más furioso, gruñendo como Alceste al escuchar el soneto. Antes de que Perrault terminara su lectura, estalló diciendo que aquello era una afrenta para la Academia. Sin embargo, pasó largo tiempo sin que escribiera una réplica sistemática. Compuso algunos epigramas en que comparaba a Perrault y a sus simpatizadores con los salvajes de la América del Norte y del Sur y con los lunáticos;[38] y propuso que la Academia adoptase como escudo de armas un grupo de monos admirándose a sí mismos en una clara fuente, con el lema *sibi pulchri,* 'hermosos a sus propios ojos'; pero parece que estaba demasiado colérico para redactar una contestación en regla.

Alentado por los aplausos de sus amigos y por el silencio de sus adversarios, Perrault prosiguió su tarea, desencadenando la lucha en todo el campo de batalla. Publicó una serie de diálogos entre personajes coetáneos (en uno de los cuales se personificaba a sí mismo), llamada *Paralelo entre los antiguos y los modernos.*

[38] Son los epigramas XXII-XXVIII en las obras de Boileau. Los salvajes son los hurones de la América del Norte y los tupinambás del Brasil.

Estos diálogos, que salieron a la luz pública por intervalos entre 1688 y 1697, tratan de arquitectura, escultura y pintura, oratoria y poesía, ciencia, filosofía y música. Había también entre ellos una defensa muy desacertada e inexacta de su conocimiento personal del griego y del latín. Perrault echa mano en distintos lugares de los cuatro principales argumentos; pero en la discusión de la literatura sólo utiliza el argumento 4, y, con bien calculada astucia, reserva el argumento 2 ("el progreso es continuo") para temas como la arquitectura y las ciencias.

Antes de que pudiera componerse ninguna respuesta, un diplomático llamado De Callières publicó una divertida parodia, la *Historia poética de la guerra recientemente declarada entre los antiguos y los modernos*, que atenuó un poco el acaloramiento de la disputa, y que Swift, con gran indignación, negó más tarde haber copiado (aunque tiene con su *Batalla de los libros* la misma relación que *El facistol* de Boileau tiene con la *Dunciada* de Pope). Como la parodia de Swift, la *Historia* de De Callières termina con la victoria de los antiguos y la glorificación de sus más grandes defensores modernos, con lo cual De Callières entendía la glorificación de Boileau y Racine.[39]

Con todo, nadie intentó una réplica sistemática del lado clásico. Boileau se vió enredado en una polémica con los jesuítas (a pesar de que éstos, devotos como son de la educación clásica, deberían haber estado de su lado) porque había defendido a Pascal: de manera que las cosas se volvían cada vez más en su contra. Mientras tanto, Bayle incorporaba las ideas modernistas de Perrault y sus propias ideas modernistas en su *Diccionario filosófico:* concedía especial atención al más endeble de todos los argumentos, el argumento del gusto; decía, por ejemplo, que Aquiles irritado por la pérdida de Briseida (y de su honra) era como una niña llorando por una muñeca.[40] A este argumento contestó en 1692 Pierre-Daniel Huet con una *Carta a Perrault,* y Boileau en 1694 con una obra bastante malhumorada, sus *Reflexiones críticas sobre Longino.* Aunque la crítica que hace Boileau de los ignorantes desatinos de Perrault era perfectamente justificada, su efecto quedaba aminorado por el tono de

[39] La *Histoire poétique de la guerre nouvellement déclarée entre les anciens et les modernes* (1688) de De Callières está resumida en el libro de Finsler, *Homer in der Neuzeit . . . , op. cit.*, pp. 186-189, donde se estudia además su modelo, una batalla de pedantes y filósofos escrita por Antoine Furetière. Véase también H. Rigault, *Histoire de la querelle des anciens et des modernes, op. cit.*, cap. XIII.

[40] Sobre los argumentos "modernistas" en el *Dictionnaire philosophique* de Bayle, véase Finsler, *op. cit.*, pp. 198 *ss.*, y Rigault, *op. cit.*, pp. 250 *ss.*

agria pedantería en que está escrita su diatriba. Veremos un fenómeno parecido en Inglaterra, una generación más tarde.

Inmediatamente después, el gran jansenista y antijesuíta Arnauld escribió una carta a Perrault en que sugería una reconciliación entre los grupos adversarios, invocando la razón y la caridad cristiana. Boileau siguió este consejo escribiendo a Perrault una carta llena de nobleza, en la cual abandonaba muchas de sus más fuertes posiciones. Convenía en que el siglo XVII era la época más grande de la humanidad, y concedía que los hombres de sus tiempos superaban a los del siglo de Augusto en la tragedia, la filosofía, la poesía lírica, la ciencia y la novela, si bien los del siglo de Augusto conservaban la supremacía en la epopeya, la elegía, la oratoria y la sátira (que era el terreno mismo de Boileau). Hubo una reconciliación solemne, y esta fase de la batalla terminó, dejando a los modernos con una ventaja muy señalada.

El puente entre la primera fase francesa de la batalla y la fase inglesa fué Charles de Marguetel de Saint-Denis, señor de Saint-Évremond, nacido en 1610, desterrado en 1661 a raíz de la caída de Fouquet y hombre famoso en Londres (donde su hija presidía una tertulia) durante un cuarto de siglo: murió en 1703 y fué sepultado en la abadía de Westminster. Hippolyte Rigault empieza su capítulo sobre esta parte de la lucha con un cuadro bastante desabrido de las relaciones culturales entre Francia e Inglaterra: "Fiel a su hábito constante —dice—, Inglaterra ha tomado de nosotros un poco más de lo que nos ha dado."[41] Y, tal vez con un toque de imaginación, cuenta cómo Saint-Évremond solía sentarse en un café londinense e instruir a los bárbaros ingleses —Dryden, Wotton, Temple y otros parecidos— acerca de la necesidad de leer a los clásicos en su original y no en traducciones. Las relaciones de la sociedad literaria inglesa con Francia durante la época barroca fueron muy estrechas y fecundas, de modo que, aunque Saint-Évremond creó sin duda un enlace, no fué ciertamente el único canal de ideas.

El primer cartucho de la batalla en Inglaterra lo quemó Sir William Temple, diplomático dotado de gran cultura, de gran inteligencia y sobre todo de gran discreción. Temple, que fué

[41] H. Rigault, *op. cit.*, libro II, cap. I: "L'Angleterre, selon son habitude en toutes choses, nous a pris un peu plus qu'elle ne nous a donné." Un examen más detenido de la actitud de Saint-Évremond en la disputa se encontrará en H. Gillot, *La querelle des anciens et des modernes en France*, *op. cit.*, pp. 407-414.

mecenas de Jonathan Swift, publicó en 1690 un librito dedicado a su *alma mater*, Cambridge, intitulado *Ensayo sobre la erudición antigua y moderna*. Es una afirmación ridículamente exagerada de la supremacía de los clásicos. Hace suyos, invirtiéndolos, los argumentos 2 y 3. Sí, dice, hemos progresado; pero la mayor parte de los descubrimientos realmente importantes son obra de los antiguos; poco hemos añadido nosotros: respetemos, pues, a nuestros superiores. Y, aunque los modernos afirmen que la naturaleza no cambia, lo único que eso prueba es que resulta aún más difícil para nosotros, en estos tiempos, superar a los antiguos, que han dicho ya todo lo que vale la pena de decirse. "No hay nada nuevo en la astronomía que compita con los antiguos, a no ser el sistema de Copérnico; ni en la medicina, a no ser la circulación de la sangre descubierta por Harvey." Temple, como Perrault, da una lista de los modernos a quienes él cree dignos de fama duradera; y su lista es peor, si cabe, que la de Perrault. Los inmortales italianos son Boccaccio, Maquiavelo y Fra Paolo Sarpi, y los ingleses son Sidney, Bacon y Selden. Su lista nos lo pinta como un resuelto admirador de lo segundón. Y después, en un pasaje que se hizo muy famoso, declaraba que los libros más viejos son también los mejores:

> Los dos más antiguos que conozco en prosa, entre los que podemos llamar autores profanos, son las *Fábulas* de Esopo y las *Epístolas* de Fálaris... Así como todos los tiempos han estado de acuerdo en que el primero es el más grande maestro en su género..., así también estimo que las *Epístolas* de Fálaris tienen más gracia, más espíritu, más viveza de imaginación y más genio que ninguna otra obra que conozca.[42]

Añade que algunos han puesto en duda la autenticidad de esas cartas, pero que el buen gusto y el discernimiento bastan para demostrar que son auténticas.

Fálaris fué un poderoso monarca siciliano que reinó despóticamente y, según se cuenta, con bárbara crueldad, en el siglo VI antes de la era vulgar. Más de setecientos años después de su muerte un falsario compuso una colección de cartas y las publicó bajo el nombre de Fálaris. Fué una más de esas falsificaciones

[42] Sir William Temple, *An essay upon the ancient and modern learning:*

The two most ancient that I know of in prose, among those we call profane authors, are Aesop's Fables and Phalaris's Epistles... As the first has been agreed by all ages since for the greatest master in his kind..., so I think the Epistles of Phalaris to have more grace, more spirit, more force of wit and genius than any others I have ever seen.

como los relatos de testigos oculares de la guerra troyana por "Dares" y "Dictis".[43] Tal vez sea injusto llamar a eso una falsificación. Tal vez habría que llamarlo un ejercicio de la fantasía, como tantas novelas históricas modernas narradas en primera persona. Pero los resultados que produjo fueron los mismos que si hubiera sido una falsificación: engañó a generaciones de lectores, y oscureció la verdad de la historia. El principal mérito del ensayo de Temple fué dar lugar a que por fin se hiciera conocida la realidad de los hechos.

Pero entre tanto replicó a Temple otro hombre de Cambridge, que se llamaba William Wotton. Este brillante personaje había sido un niño prodigio, y tenía de los clásicos un conocimiento que nunca hubiera soñado tener Temple. Sus *Reflexiones sobre la erudición antigua y moderna* (1694) son el mejor libro directamente relacionado con la disputa. Distingue entre las ciencias, que sí progresan, y las artes y la filosofía, que no progresan; y contesta al argumento 1 demostrando que es ventajoso para la fe cristiana utilizar lo mejor de la literatura pagana, transformarlo y trascenderlo. Wotton era amigo de un hombre que fué en esa época el erudito más notable no sólo de Cambridge, sino de toda Inglaterra, y no sólo de Inglaterra, sino de todo el mundo: Richard Bentley.

Ahora bien, a causa de la publicidad que las observaciones de Temple habían dado a las "Cartas de Fálaris", todos deseaban una nueva edición de su texto griego. Fué publicada en 1695, en Oxford, por un grupo de maestros y alumnos de Christ Church, encabezados por el deán, Aldrich; pero, de acuerdo con una convención según la cual cada nuevo libro publicado en la Casa debía atribuirse a uno del grupo, apareció firmada por el Hon. Charles Boyle, segundo hijo del Conde de Orrery y pariente del ilustre hombre de ciencia Robert Boyle. En el prefacio había una mordaz alusión a Bentley, que, en su calidad de bibliotecario de St. James, había negado permiso de sacar un manuscrito de las cartas más allá de unos cuantos días. Como su discípulo Housman, Bentley nunca olvidaba ni eludía un ataque.

En 1697 publicó una *Disertación* sobre Esopo y Fálaris, que se incorporó en la segunda edición del libro de Wotton. Boyle y sus amigos replicaron ingeniosamente, pero con la superficialidad de un *dilettante*. En 1699 Bentley sacó a luz, aumentada, una versión definitiva de su *Disertación*, que, aunque no impuso

[43] Sobre "Dares" y "Dictis" véase *supra*, pp. 86-91.

por el momento la convicción (a causa de la altura misma de su nivel), "señaló un mojón en la historia de la erudición".[44] Su método era tan científico como cualquier sabio moderno pudiera apetecerlo. Mediante un claro y penetrante análisis de las cartas mismas, sujetándolas a examen histórico, filológico y literario, demostró que están escritas en un dialecto griego que nunca pudo haber conocido Fálaris, que aluden a hombres y a ciudades que florecieron mucho tiempo después de la muerte del Fálaris histórico, y que en ellas se hacen citas de poetas que vivieron siglos más tarde que el tirano de Sicilia. A estos argumentos decisivos añadió el mejor de todos: el argumento del espíritu que las anima. Las cartas, dice, no son vigorosas, vívidas, dignas de un talento emprendedor, sino artificiales e insípidas:

> Sentimos, por su vaciedad y falta de vida, que nos las habemos con algún pedante que sueña con su codo en el escritorio, no con un tirano activo y ambicioso, con su mano en la espada, haciendo temblar a un millón de súbditos.

En el mismo tratado descubría Bentley otras tres supercherías del mismo tipo, las "Cartas de Temístocles", las "Cartas de Sócrates" y las "Cartas de Eurípides"; y exponía la verdadera genealogía de las llamadas "Fábulas de Esopo".

No obstante eso, la *Disertación* adolecía de un serio defecto, un defecto que nacía del carácter mismo de Bentley. El tono de su argumentación era tan altanero y tan violento, que le robó la simpatía de muchos lectores que eran auténticos amantes de los clásicos. Por ejemplo, Pope, que no era un necio, pudo haber tenido la ocurrencia de poner al grupo de Christ Church en su *Dunciada,* pero en vez de él es Bentley quien aparece allí como ejemplo de Pedantería.[45] (El mismo Housman le dió un alfilerazo llamándolo "pedante arbitrario y sin gusto".[46]) La némesis, la tragedia agamemnonia, se siguió inexorablemente. Bentley publicó una edición del *Paraíso perdido* en la cual casi toda la poesía estaba adulterada, acomodada al gusto del editor y a los criterios del estilo contemporáneo. Afirmaba Bentley

[44] Palabras de J. E. Sandys, *A history of classical scholarship,* vol. II, Cambridge, 1908, p. 405; véase *ibid.,* pp. 401-410, un simpático estudio de la obra de Bentley; hay también una buena biografía por Sir Richard Jebb, y un ensayo muy bien escrito por Thomas De Quincey.

[45] Pope, *The Dunciad,* IV, 203-274.

[46] A. E. Housman, en *The Classical Review,* vol. XXXIV, 1920, p. 110; claro que en parte lo dice irónicamente.

que el poema tenía tantas frases ininteligibles, que —dictado como fué por Milton en su ceguera— indudablemente lo había deformado un editor poco escrupuloso, de la misma manera como muchos de los clásicos griegos y latinos han sido deformados. Así, decía, el verso

No light, but rather darkness visible[47]

es evidentemente ridículo, puesto que la oscuridad nada revela. Lo que Milton quiso decir fué sin duda "oscuridad en que todavía es posible ver". ¿Cuál podría ser la versión correcta? Bentley la sabía:

No light, but rather a transpicuous gloom.

Y de ese modo, aplicando los criterios de su época y las limitaciones de su fantasía a la epopeya de Milton, Bentley incurrió exactamente en las mismas faltas y necedades que los "modernos" habían cometido en su crítica de Homero.[48] No sería ésta la última vez que un arrogante catedrático entraba a saco en la gran poesía juzgando ciego al poeta y creyéndose a sí mismo un clarividente maravilloso.

Swift, que era secretario de Temple, había estado contemplando esta contienda. Tenía cierta simpatía por ambas parcialidades, pues era un buen conocedor de los clásicos, pero admiraba y cultivaba igualmente la originalidad; había considerado con creciente desprecio a los dos bandos, pues aborrecía a los pedantes y a los omniscientes, odiaba a los advenedizos y a los ignorantes, y despreciaba la mezquindad que hace a los hombres dividir la Verdad y reñir por encima de su cuerpo mutilado. En 1704 publicó dos de sus primeras sátiras, el *Cuento de un tonel* y *La batalla de los libros*. En la primera de éstas había, entre muchos puñetazos contra las innumerables especies de la necedad humana, varias desaforadas cuchilladas a Bentley y a Wotton. La segunda era una descripción de la batalla, narrada a la manera de Homero. Aunque Swift declaraba con cierta violencia no haber oído hablar nunca de la *Historia poética . . . entre los antiguos y los modernos* de De Callières, hay

[47] *Paradise lost*, I, 63.

[48] Hay un encantador ensayo sobre "Milton and Bentley" en el libro de Virginia Woolf, *The common reader*, Londres y Nueva York, 1925, y un deslumbrante estudio de las enmiendas de Bentley en William Empson, *Some versions of pastoral*, Londres, 1935, pp. 149-191.

entre las dos obras varios paralelos muy estrechos;[49] con todo, es bastante amena y bastante original, dentro de lo que pueden serlo las parodias épicas.

Hay en ella un episodio más interesante que las diversas aventuras burlescas: una fábula que cuenta, con estilo a veces épico,[50] la disputa que tuvieron una araña y una abeja. La araña, después de acusar a la abeja —que ha arruindo su tela— de ser una vagabunda sin hogar y sin bienes y de vivir del pillaje, se jacta de ser el arquitecto de su propio castillo, y de haberlo no sólo diseñado, sino hilado con materiales sacados de su propio cuerpo. (Éste es el reproche que los modernos lanzaban contra los antiguos, llamándolos copistas, ladrones de pensamientos ajenos, mientras que ellos mismos pretendían ser enteramente originales en todo cuanto escribían.) La abeja replica que es posible confiar exclusivamente en el propio genio, pero que ningún artista creador que haga como ella producirá nunca más que ingeniosas telarañas, con el veneno del egoísmo y de la vanidad por añadidura, mientras que la abeja, que recorre con infinito trabajo toda la naturaleza, lleva a su colmena cera y miel, para proporcionar a la humanidad luz y dulzura.

Con esta hermosa frase (que más tarde se hizo predilecta de Matthew Arnold) Swift se plantó inequívocamente como partidario de los "antiguos", como hombre para quien la cultura grecorromana era preparación esencial para el arte y el pensamiento creadores. Aunque no menciona a Horacio, pensaba seguramente en el poema en que Horacio se compara con la afanosa abeja que congrega dulzuras de innumerables flores.[51] Conocía muy bien la poesía de Horacio, y quizá gustaba más de ella a causa del estrepitoso fracaso que él mismo había sufrido cuando quiso escribir odas a la manera de Píndaro.[52] Y sin embargo... el propio Swift, en sus mejores obras, es

[49] Véase la *Apología* de Swift en *The prose works of Jonathan Swift*, ed. H. Davis, Oxford, 1939, pp. 7-8, y la introducción del editor, p. XXIX, con la bibliografía que cita.

[50] Swift deja aquí y allá que el tono de parodia épica irrumpa en la fábula: así, la araña vive en una terrible fortaleza, como un gigante de poema de aventuras medieval; hay una inequívoca alusión a los esfuerzos de los héroes homéricos en la descripción de los forcejeos de la abeja por desasirse de la telaraña ("Thrice he endeavoured to force his passage, and thrice the centre shook..."); y la araña cree que todo aquello es una catástrofe colosal del universo: "that nature was approaching to her final dissolution; or else, that Beelzebub with all his legions was come..."

[51] Sobre Horacio y la abeja véase *supra*, pp. 357-358.

[52] Acerca de las odas pindáricas de Swift véase la introducción de H. Davis a su edición de *The prose works of Jonathan Swift*, *op. cit.*, pp. XI-XV.

muchísimo más moderno que antiguo. Comparadas con las de Boileau y las de Pope, sus sátiras son atrevidamente originales, y no deben gran cosa a sus predecesores satíricos; y a veces, como la araña de su fábula, están señaladas por "un presuntuoso Orgullo, que alimentándose de sí mismo y engendrándose a sí mismo, lo convierte todo en Excremento y Veneno".

Así como los lances del conflicto y las peculiaridades de su carácter habían empujado a Bentley hacia una falsa posición en que parecía defender a los modernos, así también sentimos que Swift se puso fuera de su lugar del lado de los antiguos, a quienes sin duda admiraba, pero a quienes no podía seguir. Este trueque de posiciones se debió en gran parte al temperamento singularmente ofensivo de Bentley, y al ingenio que, aunque con armazón tan endeble, desplegaron sus adversarios.[53] La distinción esencial entre antiguos y modernos no estaba realmente resumida en el contraste entre Urbanidad y Pedantería: había quedado oscurecida por la polvareda de la disputa y por el choque de las personalidades.

Muchos años después de esto, en 1742, Pope tomó parte en la batalla, a la hora undécima, caricaturizando a Bentley en la *Dunciada*.[54] Bentley comprendió que esto era una venganza de su crítica tan certera (y tan justa) de la traducción de la *Ilíada* por Pope: "muy lindo poema, pero no hay que llamarlo Homero". Al llegar a este momento, apenas quedaba algo de la Querella original de Antiguos y Modernos; pero el punto central del ataque de Pope, que la erudición sin humanidad es algo repulsivo, sigue siendo válido en nuestros días.

La tercera fase de la guerra nos lleva de nuevo a Francia, pero como el campo de batalla fué casi el mismo, no necesitamos seguir detalladamente todas las operaciones. Esta vez los antiguos tomaron la ofensiva. Madame Dacier (1654-1720), mujer tan noble como sabia, publicó en 1699 una traducción de la *Ilíada* en prosa francesa, en la cual se proponía hacer la más plena justicia a las bellezas oscurecidas por otras traducciones. Puso al principio un prefacio laudatorio, en el cual atacaba y destruía el argumento 4. Varios años después, en 1714, Antoine Houdar de la Motte se levantó contra la obra de Madame Dacier y volvió a plantear el argumento en una traducción de

[53] Las pullas de los adversarios de Bentley están muy bien descritas por C. J. Horne, "The Phalaris controversy", en *The Review of English Studies*, vol. XXII, 1946, pp. 289-303.

[54] Véase *supra*, p. 444, nota 45.

la *Ilíada* en que el texto tradicional quedaba alterado, resumido y expurgado, sin discursos fastidiosos, sin palabras vulgares, sin las pasiones indecorosas ni los efectos sobrenaturales inútiles o desagradables que ofendían el gusto de la época barroca.[55] Madame Dacier replicó con un tratado *De las causas de la corrupción del gusto* (1714), que era no sólo un ataque contra el gusto literario de aquella época, sino también una censura de ciertos criterios de la civilización coetánea. En respuesta, Houdar de la Motte elaboró una serie de *Reflexiones sobre la crítica* (1715). Esta contienda, como la polémica entre Boileau y Perrault, fué reconciliada en 1716 por los amables oficios de algunos mediadores; pero no quedó resuelta. Apenas se puede decir que lo haya sido hasta nuestros días.

Así terminó la gran Querella. Ha sido reemprendida en otras ocasiones, pero no exactamente sobre el mismo terreno, ni por la misma clase de adversarios. Aunque la lucha se desarrolló mucho menos pulcramente que las guerras ajedrecísticas de Vauban y otros estrategos de la época barroca, sus resultados fueron muy parecidos: una victoria limitada de una parte, una victoria más pequeña y un repliegue de fuerzas de la otra, cierto número de pérdidas en ambas, y un reajuste general de pesas y contrapesas diplomáticas. Los "antiguos" salieron victoriosos en su afirmación de que no todas las virtudes de los grandes autores griegos y romanos están en la superficie, sino que requieren una apreciación cuidadosa y bien informada, y que no pueden ser aprobadas o condenadas por el gusto de una sola generación o de un solo país. Las normas críticas habían estado en progreso continuo a partir del siglo XVI, y la Querella de Antiguos y Modernos contribuyó muchísimo a refinarlas y aguzarlas. Los defensores de los clásicos prepararon de esa manera las exequias del rococó y otras extravagancias parecidas, y ayudaron a crear la comprensión más honda de la poesía griega que se manifestó a fines del siglo XVIII. Ellos defendieron y difundieron las más nobles tradiciones del Renacimiento.

El principal perjuicio que acarreó la batalla fué haber abierto o agrandado un abismo entre los eruditos y el público general. Confirmó a ciertos pedantes en su exclusivismo, y dió alas a la creencia de que, sin ninguna preparación consciente de su

[55] Hay, sin embargo, algunas ideas excelentes en el *Discours sur Homère* de Houdar de la Motte, que sirve de prefacio a esta traducción: G. Finsler, *Homer in der Neuzeit*, *op. cit.*, pp. 214 *ss.*

gusto y de sus conocimientos, el hombre de la calle es capaz de decidir qué cosa es buena obra de arte y qué cosa no lo es.

Los "modernos", por su parte, salieron victoriosos en el punto esencial —que sus adversarios nunca han disputado sinceramente— de que los libros modernos *pueden ser* tan buenos como cualquier cosa escrita en Grecia o en Roma. No lograron convencer a nadie de que la literatura moderna, por mucho que la eleve la doctrina cristiana, *tiene que ser* mejor que la clásica. Pero la verdadera utilidad de la batalla fué, para ambas partes, haber acabado con el respeto servil de la tradición, y haber hecho más difícil para los escritores del futuro producir "copias chinas" de las obras maestras clásicas, copias en que la imitación exacta viniera a ser una virtud y la invención original un delito. (Si este significado de la tradición hubiese sido posible en Roma, la literatura del tardío Imperio habría sido muchísimo más valiosa.) La idea del progreso puede ser a veces una droga peligrosa, pero es a menudo un precioso estimulante; y es mejor para el hombre un reto que le urja a crear la mejor obra de arte posible, con el fin de superar a sus antepasados, que no que le digan que la competencia es desesperada.